C. Dimitrescu-

STUDI1
DE
ESTETICĂ

NOTĂ ASUPRA EDIJIEI

Prin cartea *Studii de estetica* punem la îndemîna specialiştilor şi a publicului cititor prima culegere reprezentativă pentru Constantin Dimitrescu-Iaşi, esteticianul. Cea mai mare parte a studiilor, eseurilor sau articolelor, reunite în acest volum, sînt în bună măsură necunoscute nouă, celor de astăzi, deoarece, fie că n-au fost traduse în limba română, cum este cazul tezei de doctorat, fie că ele au fost uitate în paginile unor vechi publicaţii.

Scopul pe care l-am urmărit în această culegere este dublu, înainte de toate am dorit să repunem în circuitul culturii noastre socialiste o operă valoroasă, progresistă şi profund democratică; am năzuit apoi să valorificăm gîndirea estetică a lui C. Dimitrescu-Iaşi în contextul celorlalte preocupări ale sale.

Volumul de faţă cuprinde două părţi: un studiu introductiv, mai amplu, care analizează activitatea multilaterală a lui C. Dimitresou-Iaşi, răsfrângerile acesteia asupra gîndirii estetice, precum şi problematica esteticii sale, care a reprezentat unul din domeniile principale pentru gîndirea şi activitatea sa. în al doilea rînd, cartea reuneşte teza de doctorat precum şi principalele studii şi articole de estetică şi critică literară semnate de Dimitrescu-Iaşi.

Textele propriu-zise ale esteticii lui C. Dimitrescu-Iaşi au fost aşezate în ordine cronologică: *Conceptul frumuseţii,* 1877, lucrarea de concurs pentru ocuparea catedrei la Universitatea din Bucureşti, 1885, apoi articole, cronici şi recenzii publicate de Dimitrescu-Iaşi în revistele şi ziarele vremii. Eseul remarcabil *Spiritul democratic în literatură, arte şi ştiinţă* n-a fost inclus aici pentru considerentul că este bine cunoscut.

Traducerea tezei de doctorat a fost alcătuită după unica ediţie a lucrării *Der Schonheitsbegriff. Eine Estbetisch- psychologische Studie von Dr. Constantin D. Dimitresco-,*

S

Leipzig, Verlag, von Heinrich Mattbes, 1877. Studiile şi articolele, rînduite în ordinea apariţiei, au precizate în final: publicaţia, cu anul şi numărul oînd s-au tipărit.

Adăugăm celor spuse pînă acum precizarea că toate materialele reproduse în prezenta culegere datează din perioada maturităţii de aîndire a filozofului, reprezentînd o contribuţie remarcabilă pentru estetica româneasca a secolului al XlX-lea.

în transcrierea textelor, îngrijitorul a ţinui seama de normele ortografiei actuale, dar a păstrat unele forme ale limbii de la sfîrşitul veacuilui trecut, cum este, de exemplu, genitivul articulat al unor substantive feminine:

naturei, cul- turei, noţiunei etc. Ani respectat, tic asemenea, prezenţa lui „sunt" şi „sînt", care alternau uneori în cuprinsul aceluiaşi articol, precum şi situaţii similare cu alte cuvinte ca: „produs" şi product", „fantaslie" şi „fantezie", „idealuri" şi „idealele" etc.

în încheiere aducem mulţumiri următoarelor instituţii: Arhivei Universităţii din Leipzig, conducerii Bibliotecii Academiei R.S.R., a Bibliotecii Centrale „M. Eminescu" din Iaşi şi a Bibliotecii Universitare din Cluj pentru documentele, lucrările şi publicaţiile puse la dispoziţie spre consultare- Mulţumim Editurii Ştiinţifice şi referenţilor care au îmbrăţişat şi susţinut cu căldură iniţiativa noastră.

ION II.IlvSCL

STUDIU INTRODUCTIV Locul lui Constantin Dimitrescu-Iaşi în estetica românească

Pentru istoria gîndirii româneşti în estetică, Dimitrie Can- temir în perioada veche, Samuil Micu în epoca luminilor, Simion Bărnuţiu pentru generaţia de la 1848 şi C. Dimitrescu-Iaşi, alături de C. Leonardescu şi culminînd cu T. Maiorescu, P. P. Negulescu etc., în răstimpul maturităţii artistice a curentului de la Junimea, au reprezentat cu siguranţă, nişte remarcabile momente pentru elaborarea esteticii filozofice în cultura noastră. Fiecare din numele citate a avut partea sa de reală contribuţie valorică. Dimitrie Can- lemir, 1111 Marc Aureliu al nostru în secolul al XVII-lea şi înccputiul colini de-al XVIII-lca, a marcat punctul de pornire sigura în conturarea concoptclor şi terminologiei a viitoarei ştiinţe, estetica; Samuil Micu, gînditorul cu cel mai „filozofic cap" dintre corifeii Şcolii ardelene, are meritul de a redija pe coordonatele filozofiei luminilor cele dintîi idei de estetică generală; în sfîrşit, Simion Bărnuţiu[1] şi-a asumat răspunderea de a susţine primul curs de estetică la cea dintîi Universitate a ţării noastre. Faţă de contemporani *şi* înaintaşi, C. Dimitrescu-Iaşi se distinge prin susţinerea primei teze de doctorat cu un subiect de estetică filozofică, prin publicarea unei opere sistematice de estetică, de rigoare şi ţinută ştiinţifică, şi prin punerea esteticii româneşti pe coordonatele culturii europene (lucrarea *Der Scbonheitsbegriff* a apărut la Leipzig, în 1877). în comparaţie cu Titu Maio- rescu care a semnat lucrările de filozofie *De pbilosophia Herbarti* (Filozofia lui Herbart), 1859, *Das V erbaltnis* (Despre relaţie), 1859 şi *Einiges Philosopbisches in gemeinfassli-cher Form* (Ceva filozofic pe înţelesul tuturor) sau alături de eseul herbartianului Ştefan Velovan, *Intelectualitatea ca*

notă esenţială a plăcerii estetice şi morale, tipărit la Viena*, ale căror

[1] S. Bărnuţiu, *Estetica,* text stabilit, îngrijit şi prefaţat de I. Iliescu, Ed. Ştiinţifică, Bucureşti, 1972.

interesante implicaţii estetice se raportează mai cu seamă la domeniul psihologiei şi filozofiei, cartea lui C. Dimitrescu-Iaşi, *Conceptul frumuseţii* este o operă prin excelenţă de estetică generală, o elaborare pe una din problemele centrale ale acestei discipline, problema frumosului. Sînt necesare aceste precizări din două considerente. Mai întîi pentru faptul că Dimitrescu-Iaşi trece încă în ochii multor specialişti doar ca „filozof, sociolog şi pedagog"[3], punîn- du-se în plan secund înfăţişările sale de estetician, psiholog, critic literar, teoretician pentru domeniul moralei, publicist etc. Dar, după cum se recunoaşte unanim, estetica şi alături de ea critica de artă, ambele practicate în proporţii diferite şi de C. Dimitrescu-Iaşi, alcătuiesc conştiinţa de sine a creaţiei artistice, un reper sigur pentru maturitatea spiri- tuală a artelor. în al doilea rînd, pentru că Dimitrescu-Iaşi a anticipat cu o reală competenţă creatoare marile doctrine despre frumos care s-au scris la noi abia în secolul XX[4]. Cartea lui C. Dimitresou-Iaşi, *Conceptul de frumos,* se cuvine a fi apreciată pentru aportul ei în contemporaneitate, prin ecoul pe care I-a avut pe plan naţional şi dincolo de hotarele culturii noastre. Dacă principalele curente de idei au văzut rezolvarea problemei frumuseţii fie în sensul apriorismului kantian sau al idealismului hegelian, fie ca expresie a formei, ca element central, aşa cum apare în formalismul estetic, specific lui Herbart, Zimmermann etc., C. Dimitrescu-Iaşi intervine în disputa de idei din planul esteticii universale propunînd o soluţie mediativă, dialectică, dar spre deosebire de Hegel, realistă, în conformitate cu care frumosul e sinteza formei şi conţinutului, a obiectivului şi subiectivului. Această poziţie raţională, întemeiată pe o judicioasă argumentare psihologică şi receptivă la justificările experimentale, a şi constituit temeiul aprecierilor venite din

pai km unor cugetători cum au fost W. Wundt, filozoful ma- um.uician Moritz Drobisch, apoi Masius, Heinze, Voigt etc. <-.iro au acceptat ca teză de doctorat lucrarea *Der Schonhei- ishcţjijf.* Trebuie să spunem însă că, pentru cunoaşterea corecta a răsunetului esteticii lui C. Dimitrescu-Iaşi în cultura acelei epoci[5], va trebui să ne formăm o imagine de ansamblu prin valorificarea, în afara tezei sale de doctorat, şi a eseurilor, a articolelor de estetică din presa literară a timpului, a cursului de estetică şi a ideilor din alte elaborări filozofice, a unor conferinţe şi expuneri publice etc. Toate acestea vor fi în măsură să ne releve dimensiunea acestei strălucite activităţi a lui C. Dimitrescu-Iaşi ca estetician. De aceea socotim că, dincolo de menţionarea cărţii în epocă sau în judecata posterităţii, C. Dimitrescu-Iaşi rămîne prin ansamblul scrierilor sale de estetică unul din cei mai de seamă esteticieni români din sec. al XlX-lea, prin opera căruia, publicată într-o limbă de largă circulaţie, gîndirea estetică românească s a făcut cunoscută în linele culturi ale Europei.

Profilul spiritual şi structura intelectuală

Intckvtii.il de înalţii clasa care şi-a însufleţit generaţia cu idealurile nobile ale poporului nostru, C. Dimitrescu-Iaşi este un cugetător original în argumente şi stil. Fiu al unor oameni cu judecată pătrunzătoare, Dimitrie şi Ecaterina, tî- nărul Constantin Dimitrescu şi-a isprăvit studiile de liceu şi cele universitare cu profesori străluciţi la Iaşi. S-a căsătorit cu fiica colonelului G. Brătescu[6], a devenit profesor în în- văţămîntul liceal şi apoi în cel universitar. Cei care I-au cunoscut îndeaproape mărturisesc că Dimitrescu-Iaşi era un om superior, un om de excepţie şi responsabilitate, un om dotat cu o minte neobişnuit de limpede şi, cum va afirma C. Hogaş, „mai inteligent decît Lambrior şi decît G. Panu“[7]. Spiritualele însuşiri între care jovialitatea, tactul şi cordia-

[5] E r n e s t S t e r e , O *contribuţie românească în estetica secolu-lui al XlX-lea, Der Schonheitsbegriff* d e C . D i m i t r e s c u - I a ş i , în „*Revista de filozofie**, nr. 11, 1964.

[6] *Acta căsătoriei D-lui C. Dimitrescu,* nr. 88, Arhivele Statului, Starea civilă a oraşului Iaşi, nr. 394/1869.

[7] C. Hogaş, *Gheorghe Panu,* în *Viaţa românească,* 1911, nr. 11, p. 262.

A

litatea, dar mai cu seamă vorbirea fermecătoare erau expresia unei autentice atitudini plăcute şi îngrijite, care mergea pînă la ţinuta estetică din îmbrăcăminte[2]. Şi-a continuat studiile remarcabile în vederea obţinerii doctoratului la universităţile din Berlin şi Leipzig. între cursurile urmate în Germania se numără şi cele de estetică cu Overbak, apoi mitologia artistică greacă cu prof. Curţius, metafizica şi filozofia dreptului cu Wundt şi cu Zeller, psihologia popoarelor şi fundamentele educaţiei cu Lazarus etc., discipline care vor constitui preocupări majore şi statornice ale activităţii sale intelectuale. Orizonturile culturii, temeinic asimilate, şi direcţiile variate ale creaţiei sale confirmă observaţia că la C. Dimitrescu-Iaşi găsim „unite sensibilitatea omului de ştiinţă cu sensibilitatea de artist"[3]. Filozoful Ion Petrovici scria în amintirile sale universitare că lecţiile lui Dimitrescu-Ialşi se remarcau „printr-o dialectică abilă"[10] şi o mare limpezime, iar Eugen Lovinescu recunoştea că reputaţia cursurilor se întemeia pe faptul că autorul „avea o mare uşurinţă de expresie"[11]. Spirit cultivat, comunicativ, dinamic şi lucid, C. Dimitrescu-Iaşi a fost un gînditor realist, un filozof care în căutarea adevărului a făcut apel la experienţă şi la ştiin- ţele exacte, dintre cele mai diverse. Şi-a însuşit psihologia şi fiziologia, cunoştea darvinismul şi foarte bine pozitivismul; francez, deţinea şi anumite cunoştinţe asupra marxismului. La Universitate a pledat pentru introducerea „studiilor de ştiinţă aplicată" în care adevărul poate primi verificarea practică. Aceste deschideri i-au înlesnit lui Dimitrescu-Iaşi o concepţie ştiinţifică şi o activitate intelectuală de prestigiu. încă de la începuturile muncii sale didactice, C. Dimitrescu-Iaşi s-a angajat să susţină în forma unor „prelecţiuni" populare opiniile sale filozofice cu privire la *Progres şi civilizaţie,* 1886, *Preţul vieţii,* 1881, *Progres şi evoluţiune,* 1886, *Evo- luţiune şi revoluţiune,* 1897, apoi cu privire la probleme de pedagogie şi etică: *Criza morală,* 1894 şi din acelaşi an, *1'nmipinl autorităţii în educaţia modernă*[4]. Aceste conform ţc \înt concludente pentru concepţia sa cutezătoare pe un (crcn atît de spinos cum era cel al teoriilor asupra vieţii MH'rale.

Fundamentul filozofic al esteticii

Pentru a pătrunde configuraţia spirituală a lui C. Dimi- trescu-Iaşi este necesar să cunoaştem, pe de o parte, ambianţa intelectuală în care a trăit, pe de alta, domeniile variate în care s-a manifestat cu creaţii originale şi demne.

Prin formaţia şi atitudinea faţă de viaţă, prin activitatea profesională, dar mai ales prin creaţia sa majoră, C. Dimi- trescu-Iaşi este, alături de V. Conta,

---

[2] F1. S t o e n e s e u , C. *Dimitrescu-Iaşi,* în „Biruinţa". Tuiinu Severin., nr. 11 din 25. IV-. 1923, p. 1—2.

[3] C. Să t e a n u, *Figuri din Junimea,* Ed. Bucovina, Bucureşti, p. 39°.

[4] Vezi *Almanahul Ateneului român, 1902—1903, 1903—1904,* Bucureşti, 1904, pp. 104, 107, 124, 132 etc.

T. Maiorescu, P. P. Negulescu etc., un filozof[5]. C. Dimitrescu-Iași face dovada unui spirit raționalist, cu o vădită orientare materialistă şi monistă, cu o consecventă atitudine ateistă și o preocupare fermă pentru ţinuta ştiinţifică a gîndului. Analizînd *Criti- cilc* lui Dobrogcanu-Gherea, filozoful Constantin Dimitrescu rccunoştea că, în general, convingerile politice au o influenţa certă asupra activităţii şi gîndirii unui teoretician. Faptul că Gherea e „socialist, marxist, partizan al concepţiei materialiste în istorie este cauza care i-a permis să adîncească şi să sistematizeze metoda de cercetare a criticii ştiinţifice"[14]. Această apreciere ne indică nu numai faptul că C. Dimitrescu-Iași a simpatizat mișcarea și ideologia socialistă[15], ci și adevărul că el a avut anumite informaţii asupra filozofiei marxiste din care a reţinut cerinţele înţelegerii dialectice, ale complexităţii şi mişcării fenomenelor cercetate. Fireşte, Dimitrescu-Iași a făcut apel şi la izvoarele altor orientări pe care le-a cunoscut cu temeinicie. Este vorba de filozofia lui Spencer şi Wundt, de doctrina lui Darwin, şi Haeckl, de

5 *Istoria filozofiei româneşti,* Academia R.S.R., voi. I, 1972, pp. 519—525.

concepţia lui Duhring şi Lazarus etc., pe care le-a topit într-o viziune cu totul personală în gîndirea sa independentă.

în demersul filozofului nostru, lumea există ca un complex de forţe în mişcare, fiind supuse legităţii generale ca şi legilor luptei şi armoniei. Existenţa în ansamblu are un unic substrat: materia în mişcare. Energia este şi ea de natură materială. Dimitrescu-Iaşi este materialist şi pe terenul determinismului deoarece consideră că fenomenele diverse ale realităţii au la bază legi obiective „neîndurate". în contextul lumii se află omul care, prin puterea minţii, cunoaşte şi transformă. Progresul în gîndire este condiţionat de neîntreruptele observaţii şi experienţe. C. Dimitrescu-Iaşi arată că filozofia a cunoscut două direcţii: una, speculativă, în care soluţiile sînt abstracte şi o dirccţic a generalizării metodice în care datele se întemeiază pe observaţii şi experienţe. Din această categorie face parte şi „filozofia experimentală", ca şi ştiinţa. De fapt, în ultimă instanţă, şi prima direcţie pleacă tot de la observaţie şi realitate, deoarece o idee nu reprezintă altceva decît esenţializarea datelor, a informaţiilor brute, e o rezumare a acestor date, dar într-un sens neştiinţific. Prin aceasta însă, C. Dimitrescu-Iaşi nu justifică direcţia speculativă, ci încearcă să întemeieze cerinţa unei filozofii materialiste, raţionale, crescută pe datele ştiinţelor. Descoperirea ştiinţifică a legilor naturii face din om stăpîn al forţelor acesteia. Dacă schimbărilor atît de complexe din cadrul naturii nu le putem atribui „vreo influenţă asupra progresului" social, ceea ce, e drept, nu se poate absolutiza, din contră, progresele minţii fac ca natura să sufere mari schimbări. Omul, ca produs al unor foarte variate şi diverse forţe, descoperind legile naturii „va ajunge să-şi îmbunătăţească treptat viaţa, să realizeze deja pe pământ idealul de fericire şi dreptate"[6]. Dimitrescu-Iaşi a pledat pentru un ideal înalt, dar totodată a criticat acea filozofie care considera armonia ca ceva ideal. în hăţişul contradictoriu al forţelor multiple pe care nu le putem întotdeauna prevedea, idealul va fi o călăuză pentru om. Cu o anumită prudenţă,
C. Dimitrescu arată totuşi că, de fapt, ceea ce rămînc din vi.tţ.i şi istoria popoarelor, ceea ce este peren se pare că stnt iov mai operele minţii omeneşti, spiritualitatea, cugetarca. HI relevă paradoxul că „ceea ce este realitate în istoria lumii, nu e realul, ci idealul"[7]. Caracterul raţional şi judicios al gîndirii sale face ca, pe de altă parte, C. Dimitrescu-Iaşi să susţină ca „nevoile vieţii au făcut pe om să filozofeze". El critică argumentat apriorismul, ca şi teza lui Platon că filozofia începe de la „mirare". „Filozofia înseamnă libertatea de gîndire" asupra unor probleme determinante. C. Di- mitrescu-Iaşi a pledat pentru a apăra „valoarea gîndirii omeneşti" şi a crezut în puterea de gîndire umană. într-un anumit sens însă el exagerează atunci cînd consideră că, fiind un element dinamic, ideile pot modifica atît de uşor organizarea societăţii

---

6 Vezi *Un document omenesc în chestiunea „Crizei morale", discursul d-lui E. Zcla,* în „Revista pedagogică", Bucureşti, 1891, p. 304.

7 Y a n g, *Istoria filozofiei antice, Cursul d-lui C. Dimitrescu-Iaşi,* în „Literatura şi arta română", an. III, 1898, nr. 1, pp. 46—47.

„care se va schimba în sensul ideilor şi tendinţelor nouă"[8]. încrezător în progresul vieţii sociale, el asigură tînăra generaţie că în natură sînt nenumărate resurse de energie necesare traiului. Vcacul viitor va fi al electricităţii, al apelor, vîntului şi soarelui[111], energii care vor fi puse în slujba omului.

Conccpţia filozofică a lui C. Dimitrescu-Iaşi are o importanţă hotărîtoare pentru geneza şi elaborarea esteticii[9]. Punînd la baza ambelor domenii ale gîndirii, filozofice şi estetice, observaţia şi experienţa socială, legînd fenomenele sociale de cele ale culturii, filozofiei şi artelor, C. Dimitrescu va ajunge să susţină că „pricina curentelor literare" nu poate exista în afara ambianţei sociale şi vieţii materiale. De asemenea, Dimitrescu-Iaşi argumentează şi faptul că „o nouă concepţie despre lume trebuie să aducă cu ea o nouă concepţie despre frumos". Prin urmare, pe fundalul unei orientări filozofice înaintate, vom putea cunoaşte o îndrăzneaţă concepţie asupra frumosului şi esteticii.

Istoric al filozofiei şi al esteticii

Una din preocupările de seamă ale lui Diimitreseu-Iaşi a fost aceea de istoric al filozofiei. Această disciplină de sinteză a oferit cercetătorului un larg orizont de cultură şi gîndire. C. Dimitrescu a audiat la Iaşi cursurile de filozofie şi de istoria filozofiei, susţinute pe atunci de T. Maiorescu. în perioada studiilor în Germania a urmat alte cursuri de istoria filozofiei cu Zeller şi cu Wundt, apoi o serie de discipline istorice cu Curtius (istoria Greciei), cu Treitschke (istoria teoriilor politice) etc., astfel încît Dimitrescu-Iaşi va devenii la noi unul dintre cei mai buni cunoscători de istorie a filozofiei. Ca profesor la Universitatea din Iaşi şi cea din Bucureşti, el a predat ani în şir „istoria filozofiei vechi şi modeme"[10], ţinînd şi seminariile aferente acestei discipline şi, totodată, conducînd lucrările studenţilor cu teme din istoria filozofiei. Interesul pentru cunoaşterea aprofundată a gîndirii filozofice universale se reflectă şi în teza sa de doctorat, în care problemele de istoria esteticii ocupă un loc important. Cu justificat temei Wilhelm Wundt consemna constatarea că la examenul oral pentru susţinerea doctoratului în filozofie, C. Dimitrescu s-a prezentat bine, fiind „versat în diferitele domenii ale istoriei filozofiei"[11]. Prin spiritul său heraclitian şi pasionat, Dimitrescu-Iaşi a răvăşit „din aioeeaşi senină înălţime toate teoriile"[12], făcînd în acelaşi timp să prindă contur, prin puterea sa evocatoare, siluetele lui Cicero, Bacon, Leibniz, Descartes, Spinoza etc. Aceasta a şi făcut ca prelegerile sale de

---

[8] C. D i m i t r e s c u - I a ş i , *Preţul muncii,* în „Contemporanul*, 1881— 1882, p. 735.

argumentarea în teza de doctorat, capitolul *Despre frumuseţea naturei.*

[10] *Anuarul Universităţii din Bucureşti* pe anul şcolar 1898/99.

[n] Gtatele slnt date în traducerea noastră dupa arhiva Nr. 701 a Universităţii „K. Marx* din Leipzig, dosarul lui C. Dimitrescu din 1877. Aducem şi pe această cale mulţumiri prof. dr. Drtucker, directoare a Arhivelor.

[13] Gon I r i n e u , C. *Dimitrescu-Iaşi,* în „Ideea europeană", an. IV, nr. 117, din 22—29. IV. 1923, p. 2.

istoria filozofiei să rămînă neşterse în amintirea ascultătorilor[13]. Şi ou toate acestea, din cîte s-a scris despre C. Dimitrescu-Iaşi, latura de istoric al filozofiei este mai puţin cunoscută.

Constantin Dimitrescu a predat de-a lungul carierei sale didactice cursurile de filozofie a arabilor şi istoria filozofiei antice, la mai multe promoţii, manifestînd chiar o anumita predilecţie pentru istoria filozofiei vechi, apoi filozofia din evul-mediu şi istoria filozofiei din veacul al XVIII-lea, a prezentat în continuare direcţiile filozofiei contemporane şi ale istoriei filozofiei moderne, figurînd în Anuarele universitare, nu întîmplător, cu titlul de „profesor de istoria filozofiei vechi şi moderne". După cum observăm, C. Dimitrescu-Iaşi a acoperit întreaga istorie a filozofiei. Spre deosebire de alţi cercetători pe acest teren, el nu neglijează filozofia orientală, dar nici nu-i acordă o prea întinsă exegeză pentru considerentul că aceasta pornea în prea mare măsură de la „nebulozităţile misticismului".

în concepţia clara şi adîncă a lui C. Dimitrescu-Iaşi „filozofia răspunde la preocupări despre viaţă, ale locului şi timpului în care cad"[14]. Definind filozofia drept „întreaga înţelepciune a timpului", se înţelege că orice contribuţie filozofică va fi expresia ambianţei şi a epocii în care a fost elaborată. Filozofia ca atare poartă amprenta „preocupărilor şi intereselor generale care însufleţesc mediul în care a trăit creatorul acelui sistem". Dacă, prin urmare, „toate sistemele filozofice sînt o parte integrantă din istoria culturii omeneşti", dacă apoi filozofia este „expresia ni valului de dezvoltare ştiinţifică a timpului în care s-a născut", atunci în mod cert, istoria culturii ne ajută la pătrunderea cît mai corectă a diverselor sisteme filozofice. Din această înţelegere decurge un principiu general pentru metodologia cercetărilor de istoria filozofiei, cu valabilitate deplină pîna astăzi, şi anume că evoluţia gîndirii filozofice şi, adiacent, şi a celei estetice, presupun cunoaşterea condiţiilor vieţii sociale şi culturale în care se elaborează o anumită filozofie. Coiisultînd cursul litografiat de istoria filozofiei în care Dimitrescu-Iaşi prezintă „evoluţia cugetării filozofice din timpul veacului de mijloc", constatăm ca prelegerile sale fac o strălucită analiză a filozofiei la romani, a celei alexandrine, la arabi, apoi a filozofiei scolastice pentru a încheia cu filozofia timpurilor moderne.

---

[13] C. *Dimitrescu-Iaşi,* în „Revista de filozofie*, director C. Rădulescu Mo[illegible]ti, voi. IX, aprilie, mai, iunie, 1923. p. 62.

[14] Citatele din istoria filozofiei se dau după cursul intitulat C. Di

Obiectivul esenţial urmărit este să demonstreze „cum s-a schimbat fundamental gîndirea omenească"[15]. Pentru Dimitrescu-Iaşi istoria filozofiei şi succesiunea doctrinelor sînt expresia firească a evoluţiei gîndirii, adică a felului „cum se desfăşoară dintr-o serie de gîndiri o alta serie". înlănţuirea şi continuitatea, ca şi elementele de conflict şi discontinuitate, obligă pe istoric „să îmbrăţişeze totalitatea elementelor vieţii" culturale, sociale, viaţa politică şi economică, să cunoască „mentalitatea veacului" etc. în spiritul acestui principiu, C. Dimitrescu relevă o serie de adevăruri cu o reală valoare cognitivă. El consideră, de exemplu, că primii cugetători au avut metoda „de a cerceta faptele"[16] şi că în evul-mediu, abandonîndu-se acest teren al realităţii şi al experienţelor sociale, s-a negat însăşi valoarea reflecţiei şi libertatea de cugetare: „Unii au plătit cu libertatea, alţii cu viaţa, dar, în sfîrşit, sînt enumeraţi în istoria gîndirii"[28]. Dimitrescu-Iaşi a criticat în acest curs doctrinele religioase, pe cea creştină care înţelegea omul compozit din două principii deosebite: suflet şi trup, ceea ce a obligat gîndirea să tălmăcească „adevărul nestrămutat al dogmei revelate"[17] şi prin aceasta, a negat libertatea de cugetare. Filozoful a criticat în cursurile sale scepticismul, dualismul, apriorismul, agnosticismul şi idealismul, în general, din filozofie, ca şi din cadrul sistemelor de estetică. Pentru el filozofia, în evoluţia sa, este „libertatea gîndirii ridicată în mod ierarhic din sinteză în sinteză, pînă la cea mai generală sintetizare, care vine în armonie cu rezultatele experienţelor dovedite"[18].

Se cuvine să subliniem, în continuare, şi cîteva din semnificaţiile cursurilor sale de istoria filozofiei.

Constatăm mai întîi faptul că prelegerile de istoria filozofiei conţin, în foarte multe cazuri, bogate şi explicite argumentări de filozofie, la care se asociază principiile metodologice implicate. Cursurile de istoria filozofiei susţinute de Dimitrescu-Iaşi au dat un impuls creator modului raţional şi ic.ilisi de înţelegere a fenomenelor spirituale. Prelegerile sale ui demonstrat nu numai claritate şi ordine logică necesare oricărei cercetări, dar şi cerinţa materialistă, valabilă pentru domeniile artei, creaţiei, esteticii etc., de condiţionare socială, politică şi materială a acestei activităţi. Efervescenţi culturală şi avîntuî artistic au o temelie sigură în viaţa economică şi socială. Aşa de exemplu, Grecia antică fiind puternică sub raport economic a avut posibilitatea „să realizeze lucrări de artă care înfrumuseţau Atena în timpurile pericliene"[19]. Odată consolidată viaţa spirituală, aceasta reprezintă şi ea o forţă care are o înrâurire puternică asupra societăţii. Vorbind despre cuceririle romane şi despre situaţia culturii şi filozofiei greceşti, Dimitrescu-Iaşi

---

m i t r e s c u - I a ş i , *Istoria filozofiei in evul de mijloc,* note stenografice, 1909—1910, p. 77. Cursul se află în posesia noastră.

[16] *lbidem,* p. 25.

[27] *lbidem,* p. 3.

[28] *lbidem,* p, 15.

[39] *lbidem,* p. 11.

[18] *lbidem,* p. 22.

[19] *lbidem,* p. 50.

sublinia că „bunurile ca literatura, arta, ştiinţa nu se pot lua cu mîna armată"[20]. Grecii „deşi învinşi politiceşte .. . vor deveni dascălii intelectuali şi artistici ai Romei" şi ai întregii împărăţii romane. înţelegem astfel de ce cursurile de istoria filozofici au avui un rol important pentru modelarea conştiinţei tinerelor |>,encraţii, dc ce au constituit totodată un suport atît di-util piiitni interpretarea şnmţilica a unor complexe probleme e m i l sînt eele ,ile esteticii şi artelor.

l iuulameiitarilc metodologice pentru istoria filozofiei şi anume cunoaşterea totalităţii, înţelegerea evoluţiei, constatarea condiţionărilor sociale şi transformările pe care le pot opera ideile, în sfîrşit, nevoia unor idealuri de viaţă etc, şi-au păstrat valoarea deplină în explicarea manifestărilor artistice, de creaţie, în explicarea fenomenelor estetice şi culturale.

Implicaţiile sociologice ale esteticii

O latură constituentă care a avut o înrîurire esenţială în activitatea şi modul de a gîndi al lui C. Dimitrescu-Iaşi, ca şi asupra generaţiilor la care el a format convingeri şi pasiuni, a reprezentat-o sociologia. C. Dimitrescu-Iaşi are meritul de a fi susţinut la Universitatea din Bucureşti primul curs de sociologie[21], de a fi fost la curent cu problemele disciplinei

[20] *lbidem,* p. 44

[21] M i r o n C o n s t a n t i n e s c u , O v i d i u B ă d i n ă , E r n o G a l i , *Gîndirea sociologică din România,* Bucureşti, 1973.

în proces de elaborare şi, într-un anumit fel, de a fi participat la aceasta acţiune de constituire, alături de alţi gînditori străini şi români. Cu onestitatea-i caracteristică, Constantin Dimitrescu menţionează faptul că la Universitatea din Iaşi „Constantin Le o nard eseu făcea şi un curs de sociologie"[22].

Primele tentative de a realiza o cultură sociologică tineretului nostru universitar datează, dacă facem abstracţie de ideile implicate în conferinţele publice cu caracter sociologic, de prin anii 1893. Cam din această perioadă, cum mărturiseşte Constantin C. Ionescu[23], la început în cadrul cursului de morală, Constantin Dimitrescu a dat oarecare dezvoltare sociologiei, vorbind studenţilor despre noua disciplină şi legăturile ei cu celelalte ştiinţe sociale şi a prezentat stadiul în care se afla sociologia pe plan european. Această activitate a continuat în anii următori[24], pînă cînd, în 1896, cursul se constituie ca un obiect de învăţătură distinct. Revisa „Lumea nouă" a publicat o bună parte din prelegerile inaugurale sub titlul generic *Sociologia la Universitate.* împreună cu alte numeroase scrieri[25], cum au fost şi cele de psihologie socială, ideile sociologice ale lui Dimitrescu-Iaşi nu s-au sfiit „de a rupe vălul de pe rănile sociale"[26].

Societatea este considerată un produs necesar, o formă generală de manifestare a vieţii, un mare atelier pentru crearea mijloacelor de trai. în cursul sau de sociologie, Constantin Dimitrescu vorbeşte despre structura socială, foarte complexă, şi apreciază că sociologia are sarcina de a descoperi legile generale care guvernează manifestările atît de diverse ale vieţii sociale. în această structură, interesele materiale ocupă un loc aparte pentru că ele condiţionează celelalte interese. Sociologia, ca disciplină ştiinţifică, este chemată să cerceteze fenomenele sociale care au loc în anumite grupuri sau colectivităţi şi prin aceasta să ofere perspective pentru activitatea politica şi socială, asigurînd, prin satisfacerea cerinţelor ohietuve, progresul social. Dimitrescu-Iaşi se apropie de filozofia marxistă cu înţelegerea cuvenită, vorbind şi el despre factorii sociali, despre forţele şi cauzele fenomenelor sociale, despre „structura socială" şi cercurile de interese atît de complicate, despre muncă şi diviziunea muncii, ca o condiţie a vieţii spirituale, despre emanciparea muncii intelectuale prin eliberarea societăţii de sub robia exploatării etc. Vorbind despre orînduirea capitalistă, Dimitrescu-Iaşi scria: „organizarea socială însă, bazată pe principiul exploatării muncii, a introdus sistemul salariului, o formă relativ nouă sub care se ascunde vechea sclavie". în această orînduire „omul a încetat de a mai fi sclavul omului şi a devenit

---

22 *C. Dimitrescu-Iaşi. Omul şi opera,* volum omagial, Bucureşti. 1934, p. 318.

23 **Constantin C. Ionescu,** *Sociologia şi importanţa culturii sociologice la noi*, **în voi.** *Lui C. Dimitrescu-Iaşi,* 1904, p. 356.

24 Vezi C. *Dimitrescu-Iaşi. Omul şi opera,* p. 47.

25 Y a n g, O *lecţie de sociologie,* „Literatura şi arta română[11], Bucureşti, 1898, nr. 10.

26 Vezi *Ctivîntul* lui Panait Muşoiu la *Studii de psihologie socială,* Bucureşti, editate de „Revista ideii", p. 9.

sclavul maşinii", adică sclavul proprietarului de maşini, adăugăm noi. Asemenea idei probabil I-au determinat pe G. Diamandy să considere că C. Dimitrescu-Iaşi a ajuns „la concepţia materialistă a societăţii şi fenomenelor sociale"[27].

Fără a fi consecvent în explicaţiile materialiste date vieţii sociale şi uneori oscilînd sub influenţele politicii liberale, în cele mai multe din articolele publicisticii sociale, Constantin Dimitrescu a dovedit o anumita cutezanţă în gîndirea sociologică a timpului şi o certă independenţă de cugetare, în care au străbătut idei novatoare şi progresiste. în concepţia lui Dimitrescu-Iaşi, o viitoare organizare ştiinţifică a societăţii va trebui să aibă în vedere „maxima fericire a tuturor", obţinută printr-o coordonată activitate socială în care „toţi să beneficieze şi să producă". Sociologul Dimitrescu-Iaşi rămîne, în general, un apărător al claselor asuprite, un militant pentru democraţie[28].

Dacă am urmărit cu un interes special concepţiasociologică a lui C. Dimitrescu-Iaşi am făcut-o pe de o parte pentru a vedea felul în care ideile sociologice consolidează concepţia filozofică, pe de altă parte, pentru a înţelege substratul materialist şi sociologic al problemelor de estetică şi filozofia artelor. Pentru primul aspect, constatăm că aceleaşi principii de cunoaştere a faptelor colective sînt preconizate in filozofie şi în sociologie, care vor trebui să cerceteze „totalitatea împrejurărilor sociale" şi, pe baza acestor date, să se obţină din întreaga înlănţuire cauzală legile generale. Pentru G. Dimitrescu-Iaşi, fenomenul social, ca un fapt ce se petrece în masa socială, este expresia „unui complex de factori"[41], care, la rîndul lor, sînt consecinţa unor alte fenomene anterioare, a influenţării reciproce dintre diferitele cercuri de interese re- flectînd o anume structură socială. în această succesiune şi mişcare a vieţii sociale, ciocnirea dintre diferite interese de clasă etc. constituie elementul dinamic, esenţial. Evoluţia şi revoluţia sînt componente unitare, posibile şi necesare ale progresului. Dimitrescu-Iaşi înţelege prin conceptul de evoluţie mişcarea lentă şi continuă „de la omogen la eterogen"[42], de la simplu la complex, de la nedeterminare la determinare. Evoluţia, ca mişcare şi diferenţiere, nu este tot una cu progresul. Sociologul român nu acceptă schimbările impuse de sus, ci numai pe acelea care se înfăptuiesc şi sînt izvorîte din interesele popoarelor. Progresul presupune participare conştientă, devoţiune şi uneori jertfe: „societatea merge spre progres împinsă de acei care se sacrifică"[43]. Cînd clasele dominante nu vor să cedeze, atunci transformările pe cale paşnică nu mai sînt cu putinţă şi „revoluţia este singura dezlegare posibilă". Dimitrescu-Iaşi defineşte cele două forme ale mişcării şi vieţii sociale precizînd: „schimbarea se va face prin evoluţie dacă elementele dominatoare vor înţelege starea lucrurilor şi vor ceda la timp şi de nu, prin revoluţie".

---

[27] G. D i a m a n d y , *Interviu cu d-l C. Dimitrescu-Iaşi,* în „Lumea nouă", an. I, 1895. nr. 84, p. 1.

[28] în comunicarea *Cursul de sociologie al lui Dimitrescu-Iaşi* am prezentat o analiza detaliată a contribuţiei sale în domeniul sociologiei. Vezi „Viitorul social" revistă de sociologie şi politologie, Nr. 2, 1974, p. 311—319.

Pentru aspectul relaţiei dintre estetică şi sociologie sînt demne de reţinut cîteva din principiile care urmează. Ne referim mai întîi la legătura care există între viaţa materială şi cea spirituală, la lupta din planul ideilor şi condiţionarea lor socială, la influenţa activă a idealurilor asupra progresului. De asemenea, ideea că interesele obştii şi nevoile sociale

[41] *Sociologia la Universitate, Problema sociologiei*, în **„Lumea noua*,** an. III, 1896, nr. 710 din 29. XI, p. 1—2, nr. 711 din 30. XI, p. 1—2, nr. 717 din 6. XII, p. 1—2; *Geneza acestei ştiinţe,* nr. 724 din Î4. XII, p. 1—2; *Conştiinţa socială*, nr. 730, din 20.XII, p. 1—2, nr. 793 din 28.11, 1897, p. 1—2; *Legea acţiunilor şi reacţiunilor,* nr. 799 din 7.TII, **p. 1-2.**

[42] *Preţul vieţii,* m ,,Contemporanul*, 1881—82, pp. 737—38.

[43] *Conferinţele de la Universitate, Evoluţie şi progres,* în ,,Contemporanul", 1881, pp. 695—97.

.ui lăcut posibilă apariţia graiului, a artelor, a ştiinţei, a teoriilor estetice. In sfîrşit, abordînd problemele conştiinţei sociale, Dimitrescu-Iaşi relevă forţa de coeziune care se realizează prin influenţa activă a acestora asupra existenţei sociale. Prin procesul de democratizare a realităţilor sociale, artele şi creaţiile spiritului devin şi ele tot mai omeneşti şi mai democratice.

însă, deoarece aceste complicate probleme nu vor putea fi înfăptuite de societatea capitalistă care a adus în prim plan revoluţia industrială, daT şi un nou mod de exploatare, C. Dimitrescu-Iaşi va anticipa necesitatea unei orînduiri cu „o altă organizare socială care să aibă o mai justă repartiţie a produselor muncii", o mai corectă diviziune a muncii şi o dreaptă emancipare de sub tirania grijilor materiale a tuturor membrilor deopotrivă consumatori, producători, crea- tori.

Este evident faptul că ideile şi cunoştinţele de economie politică, în ansamblul celor social-filozofice, I-au ajutat pe C. Dimitrescu-Iaşi să-şi clarifice unele opinii estetice valoroase, unele concluzii semnificative şi de anticipare a acţiunilor practice pe terenul vieţii sociale, artistice şi culturale din ţara noastră.

Premisele psihologice ale creaţiei artistice

Interesul faţă de psihologie al lui Dimitrescu-Iaşi este într-o directă relaţie cu problemele artei şi ou cele de estetică. în teza de doctorat, care în manuscrisul iniţial număra cîteva sute de pagini şi nu doar 80 cîte are ea tipărită în forma actuală, un număr important de probleme ale frumosului, creaţiei, artelor erau susţinute cu foarte întinse argumentări psihologice. Unul dintre referenţii principali, prof. Heinze propunea ca în forma tipărită să fie omise „acele părţi de psihologie care nu aparţin direct subiectului, cu toate că pot fi citite cu interes". Probabil că doctorandul s-a conformat recomandărilor; dar, chiar şi în forma tipărită, conceptul de frumos conţine un număr apreciabil de implicaţii de psihologie, iar în text, autorul face trimiteri la operele unor psihologi cum ar fi: Brentano, W. Wundt, P. Gratiolet, Ribot, Espinas. Aceste implicaţii sînt în fond componente ale ternei abordate ştiinţific, dar şi constituente ale concepţiei sale despre viaţă şi lume. C. Dimitrescu-Iaşi consideră că: „Frumosul reprezintă, pe de o parte, un datum exterior, supus legilor fizice, pe de altă parte, este un produs al activităţii conştiinţei". Fără participarea conştiinţei umane, frumosul nu are nici o semnificaţie deoarece frumosul nu este o realitate sau o experienţă în sine. Elementul subiectiv, chiar dacă nu e unicul component, este esenţial. Frumuseţea naturală va fi recunoscută ca atare numai în cazul în care o percepe omul prin fantezie şi, în acest sens frumosul e un produs ideal, e o creaţie la care participă spiritul uman. Dimitrescu-Iaşi urmăreşte frumosul în natură şi artă, dar cercetează totodată şi frumosul „în genere în conştiinţa individuală" sau colectivă. Fără datele psihologiei, esteticianul român n-ar fi putut explica just dialectica subiectivului şi obiectivului, un cîştig cu deplină valabilitate în înţelegerea categoriei de frumos. Graţie cunoştinţelor de psihologie, frumosul nu mai este văzut ca un dar misterios înaintea căruia se închină omenirea fără să priceapă explicaţia entuziasmului de care ar fi cuprinsă. Pentru estetica modernă, frumosul este un fenomen care place „din motive fie fiziologice, fie psihologice, dar în tot cazul din pricini foarte

accesibile înţelegerii şi cercetării". Estetica modernă, susţine Dimitrescu-Iaşi, „nu deduce legile sale dc la o definiţie aprioristică a frumosului, ci caută sa ajungă la noţiunea frumosului pe calea experienţei". Estetica va fi astfel strîns legată de studiul ştiinţific al conştiinţei umane, de psihologie experimentală, capabilă să explice procesul de creaţie şi felul în care ne emoţionează arta, plăcerea estetică în faţa operei de artă etc.

In afară de aceasta, principiile psihologice ale asociaţiei ca şi cel al simbolizării au un rol important în tălmăcirea aTtei. Explicaţiile privitoare la artă sînt străbătute firesc de seva unor numeroase elemente psihologice. Arta este pentru Dimitrescu-Iaşi una din formele de subiectivizare a vieţii, o alcătuire din fantezie a unei alte lumi în care pulsează aspiraţiile noastre esenţiale. Creaţiile artistice reprezintă „ecouri nesecate de idei şi simţiri frumoase". Varietatea impresiilor şi sentimentelor estetice se bazează parte pe natura diversă a obiectelor şi faptelor vieţii noastre reale, de la care pleacă însăşi spiritualitatea, parte, pe natura simţurilor, pe „elementul subiectiv", pe facultăţile de 'percepere şi de trăire.

<Dimitrescu-Iaşi se apropie de dialectica acestor f.ueon l'rin contemplarea formelor obiective ale artei pătrundem tu viaţa spirituală a operei. Dar, la rîndul lor, formele obiective primesc forţă în calitatea lor de „expresie a anumitor stări sui>iective ale spiritului omenesc". Creaţia presupune conoo ini ten t „idealizarea naturii şi obiectivarea idealurilor în artă". Idealul însă este şi el, mai întîi de toate, „un produs al fanteziei, o combinaţie liberă a părţilor componente" ale unor reprezentări, imagini, emoţii etc. Prin urmare, arta poate fi înţeleasă sub raport tehnic ca o asociaţie de idei, reprezentări, sentimente, comunicate poetic. Acest principiu reprezenta pentru epoca sa caracteristica curentului nou în estetică, filozofie şi psihologie. Artistul nu mai este un inspirat vizionar, ci un „talent care ştie să ne emoţioneze", un creator original care combină surprinzător şi asociază fapte neaşteptate. Purtînd amprenta psihologică, opiniile lui C. Dimitrescit-Iaşi sînt pătrunse şi de spiritul realist al condiţionării sociale. încer- cînd să descopere formele menite să trăiască peste veacuri, esteticianul va trebui să explice faptul că „o nouă epocă culturală, produce o nouă epocă în viaţa artei, idealuri noi, îmbrăcate în forme noui, potrivite timpului".

Publicistul şi criticul literar

Creator pe tărîmul culturii, C. Dimitrescu-Iaşi a adus un valoros aport şi la formarea spiritului critic. Cu toate că „filozoful nu era un scriitor", activitatea sa publicistică şi cea de critic literar ne îndreptăţesc să nu neglijăm această coordonată a creaţiei sale. în afara revistelor de specialitate, el a colaborat la publicaţii cum au fost: *„România literară şi ştiinţifică", „Ileana", „Noua revistă română", „Viaţa nouă",* apoi la periodice cu orientare politică cum au fost: *„Democraţia", „Adevărul", „Drapelul", „Nădejdea", „Cerna"* etc. în paginile lor, Dimitrescu-Iaşi sublinia legăturile intime dintre arta şi spiritul distinct al gîndirii, sensibilităţii, al forţei de emoţionare la un popor. Viaţa sufletească a unui popor este corelată de idealurile sale. Evoluţia vieţii materiale este exprimată sensibil de mişcarea artelor, ca manifestarea cea mai

caracteristică şi mai profundă a sa.

Activitatea de critic literar probează faptul că estetica lui Dimitrescu-Iaşi a făcut apel la experienţa culturii şi a artelor din ţara noastră, adeverind ideea că această disciplină „e în strînsă legătură cu evoluţia artei" şi că Dimitrescu-Iaşi a respectat această cerinţă necesară unei estetici vii şi energice, în acelaşi timp, articolele de critică literară oferă lui Dimitrescu-Iaşi prilejul să valorifice public unele din ideile sale de estetică filozofică. în articolul *Goethe şi Eminescu*[29] el pleacă de la admirabile compoziţie muzicală a lui Gounod, *Faust,* pentru a ajunge la ideaţia lui Eminescu din *Scrisoarea IV,* care are „o frapantă asemănare cu cea din capodopera lui Goethe şi Gounod". Paralela întreprinsă şi aprecierea valorică a operei autorilor citaţi au necesitat cunoştinţe profunde din domeniile muzicii, poeziei, esteticii etc. pentru a demonstra cum cugetarea lui Goethe se transformă în cadenţe şi acorduri care ne robesc şi cum, stăpînit de o emoţie analoagă, Eminescu a creat superba sa scrisoare. Pe aceste implicaţii estetice, Dimitrescu-Iaşi era stăpîn nu numai fiindcă în teza de doctorat a abordat problemele artelor, ci şi pentru că în cursurile sale de estetică susţinute la Iaşi, el a reluat aceste probleme, aşa încît în mod firesc, activitatea de critic literar prezintă un real interes pentru estetician.

■

Chiar dacă nu ne vom opri la alte aspecte sau discipline onorate de C. Dimitrescu-Iaşi, aşa cum ar fi etnopedagogia şi antropologia, istoria pedagogiei moderne sau activitatea politică, cu sinuozităţile, contradicţiile şi inegalităţile sale şi chiar dacă nu stăruim asupra unei alte laturi reprezentative pentru personalitatea lui Dimitrescu-Iaşi, aceea de orator, credem că vom putea conchide asupra varietăţii operei sale care susţine calitatea unui entuziast creator, a unui subtil spirit de intelectual. Cei care I-au cunoscut îndeaproape au vorbit despre „repulsia lui C. Dimitrescu-Iaşi pentru scris şi publicaţie"[30], cum mărturiseşte Grigore Tăuşami. în O *viaţă de om aşa cum afost,* N. Iorga relevă fâptui că Dimitrescu-Iaşi avea „dispreţul pentru lucrul care se publică"[46]. în sfîrşit, Rădulescu Motru confirmă şi el faptul ca Dimitrescu-Iaşi „nu era deprins cu tiparul".

în pofida acestor afirmaţii, îndreptăţite într-un anumit fel, noi încercăm să demonstrăm că, deşi C. Dimitrescu-Iaşi nu este un scriitor de opere beletristice, el a ştiut să ţină condeiul în mînă cu demnitate. De asemenea, constatăm că, chiar dacă vorbitorul a fost mai activ decît scriitorul, Dimitrescu-Iaşi a colaborat şi publicat mai mult decît suficiente lucrări, care îndreptăţesc o binemeritată reconsiderare. Constatăm apoi că Dimitrescu-Iaşi a fost un publicist harnic, iar ca profesor a propus de la înălţimea catedrei aproape toate disciplinele filozofice, la unele, cuim e cazul istoriei filozofiei, a avut şi cursuri şapirografiate. Ceea ce ne surprinde este faptul că C. Dimi-

[29] „Drapelul”, an. I, 1898, nr. 189 din 13.1, p. 1.
[46] *C. Dimitrescu-Iaşi. Omul şi opera,* p. 11.

trescu-Iaşi ne-a lăsat o moştenire care ne ajută să reconstituim o activitate multilaterală a unui ginditor autentic şi original, în toate domeniile abordate, el a probat o orientare democratică şi progresistă, ocolind cu metodă şi temei speculaţiile abstracte, ruiptc de realităţile culturii şi vieţii poporului nos tru. Remarcăm apoi în gîndirea sa, pe de o parte, apelul permanent la ştiinţele exacte şi experienţa epocii, pe de altă parte, contactul cu direcţiile cele mai moderne din filozofie şi estetică, psihologie şi critică, etică şi sociologie, pedagogie şi istoria filozofiei etc. Toate aceste variate discipline au contribuit, direct sau indirect, la cristalizarea unei estetici realiste, lucide, materialiste, la înţelegerea dialectică sau evoluţionistă a fenomenelor estetice, la întemeierea unei argumentări bazate pe experienţă, pe unitatea dintre obiectiv şi subiectiv etc. Toate acestea ne arată în concluzie că estetica lui C. Dimitrescu-Iaşi constituie unul din aspectele fundamentale şi moderne ale activităţii sale.

Coordonate estetice în gîndirea epocii

Activitatea creatoare a lui C. Dimitrescu-Iaşi s-a derulat fructuos pe parcursul ultimelor 3 decenii ale sec. al XlX-lea şi primele decenii din secolul XX. El a traversat în această

[48] **N. I o r g a, O *viaţă de om aşa cum a fost,* Ed. Meridiane, Bucu**reşti, 1972, p. 237.

perioadă cîteva mari şi fecunde grupări literar-culturale: curentul junimist, mişcarea de la „Contemporanul", gruparea simbolistă, semănătorismul şi poporanismul care au însemnat un incontestabil progres pentru domeniul esteticii. în faţa culturii şi a teoriilor despre artă s-au ridicat acum numeroase şi noi aspecte care au însemnat nu numai o acumulare a unor experienţe estetice inedite, ci şi o apropiere de miezul şi esenţa marilor probleme ale esteticii. Acestea au fost alimentate şi de publicaţiile literare cu prestigiu care au contribuit la familiarizarea publicului cu problemele esteticii, atît de dificile şi subtile prin natura lor intrinsecă.

C. Dimitrescu-Iaşi a fost contemporan cu criticii Titu Maiorescu şi Dobrogeanu-Gherea, cu istoricii D. Onciul, A. D. Xenopol şi N. Iorga, cu marii scriitori clasici M. Eminescu, I. L. Caragiale, I. Slavici, ca şi cu Al. Macedonski; a trăit în epoca efervescenţei noastre filologice reprezentată de Haşdeu, Lamibrior, Philippide, I. Bianu etc., a celei filozofice deschisă de Vasile Conta, P. P. Negulescu, Rădulescu- Motru şi a celei pedagogice marcată prin Spiru Haret etc. într-un fel sau altul, prezenţa acestor personalităţi a avut un rol stimulator şi asupra lui Dimitrescu-Iaşi.

în cea de a doua jumătate a secolului al XlX-lea îşi face apariţia un număr însemnat de societăţi culrural-artistice. în afara Junimii am putea aminti Societatea literară, 1864, Societatea literar-ştiinţifică, Societatea academică, 1866, Filarmonica, 1868, Societatea pentru învăţătura poporului român, Atheneul român, Cercul amicilor literaturii şi artei române, Societatea amicilor de belearte, Societatea România muzicală etc., iar treptat, aproape în fiecare oraş s-au constituit, după modelul Atheneului, diferite societăţi muzicale, plastice, literare. Aceste societăţi urmăreau formarea gustului puiblic, afirmarea prin artă a poporului român, îmbogăţirea spirituală a naţiunii, stimularea unui anumit entuziasm creator şi înfiinţarea de instituţii pentru cultura şi arta noastră, promovarea unei arte majore. în cadrul activităţii acestora, o formă esenţială de abordare a unor probleme principale a constituit-o prelecţiunile, cursurile libere şi conferinţele, de care n-a fost străin nici C. Dimitrescu-Iaşi. O bună parte din societăţile amintite şi-au editat şi publicaţii proprii în paginile cărora au fost tipărite articole sau elaborări mai ample < ii o iernatică de teoria artei, de critică literară, de stilistică, de estetică etc. Atmosfera spirituală ipropice ideilor estetice .1 fost însufleţită şi de paginile unor publicaţii de prestigiu aş.i cum au fost *Convorbirile literare, Literatorul, Contemporanul, Tribuna, Familia, Amicul familiei, Revista contimporană, Revista română, Ateneul român, Almanahul* societăţii *„România jună*“, *Revista nouă, Revista critică literară, Literatură şi ştiinţă, Vatra, Literatura şi arta română, Semănătorul, Viaţa românească, Viaţa nouă* etc.

Pentru a înţelege însă în mod real meritele lui G. Dimitrescu-Iaşi, va trebui să ne oprim în pragul anului 1875 cînd. el pleacă la studii în străinătate. Constatăm că pînă la această dată nu vom putea enumera prea multe reviste care să fi abordat cu maturitate problemele esteticii moderne şi nici chiar prea numeroase şi întinse studii sau cărţi de estetică. Singurele lucrări mai importante erau *Principiile esteticii*, 1861, a lui Radu Ionescu, *Poezia română, o cercetare critică*, 1867 şi primul volum de *Critice* al lui T.

Maioresca, 1874, două scurte conferinţe ale lui V. A. Urechia, *De clasicism, romantism, realism,* Bucureşti, 1867 şi în acelaşi an *Poezia în faţa politicii.* în domeniul esteticii propriu-zise, Ion Pop Florantin tipăreşte la Iaşi, în 1871, un volum *Fundamente de filozofie. Estetica* şi în 1874 cartea *Estetică generală. Frumosul.* Nu avem certitudinea că Dimitrescu-Iaşi a cunoscut toate aceste cărţi. în general, în epocă aveau încă un cuvînt greu lucrările de poetică ale lui I. H. Rădulescu, T. Cipariu şi Ulysse de Marsillac, manualele de retorică ale lui Dimitrie Guşti, G. Mihăilescu, A. Dionisie, epistolarele lui A. Petro- rian, precum şi unele cărţulii de popularizare privitoare la teatru, semnate de Matilda Pascaly, Costache Caragiali şi mai apoi de Şt. Velescu. Fără îndoială că idei estetice implicate se pot descoperi la un număr destul de important de cărturari între care N. Filimon, Al. Odobescu, B. P. Hasdeu, Th. Aman, D. Berindei, C. A. Rosetti.

După S. Bărnuţiu, estetica a fost predată la Universitatea din Iaşi de T. Maiorescu, iar la Bucureşti, după începuturile făcute de Iuliu Barasch prin unele prelegeri populare de psihologie şi estetică, Constantin I. Stăncescu, în calitatea sa de „profesor de estetică şi istoria artelor", inaugurează la Şcoala naţională de belearte din Bucureşti cursul de estetică în anul 1865, pe care I-a predat fără întrerupere pînă în 1898.

Cele mai apropiate izvoare ale informării lui C. Dimitrescu-Iaşi rămîn desigur conferinţele de estetică ale junimiştilor rezumate în *Convorbiri literare,* precum şi articolele, eseurile şi studiile publicate în paginile aceleiaşi reviste. Pînă la plecarea lui C. Dimitrescu-Iaşi la studii în Germania s-au publicat în revista junimistă cîteva articolc dc estetică, aşa cum sînt cele semnate de T. Maiorescu, cele ale lui P. Ve- russi, *Artele plastice la noi* (nr. 1, 1874) sau *Despre arta naţională* (1875), al lui Vasile Pogor, *Despre artă* (1873) sau ale lui A. D. Xenopol, P. Carp, Şt. Vîrgolici, G. Vîmav.

Dintre prelecţiunile junimiştilor, cele cu tematică de artă şi estetică au avut o anumită prioritate. Amintim cîteva titluri. Titu Maiorescu a susţinut conferinţele: *Sunete p culori (Convorbiri literare,* 1867, nr. 1, p. 12), *încă o dată principii estetice şi aplicarea la arhitectură, Fondul şi forma* (1871, nr. 5 din l.V), *Jocurile* (1872, p. 376). Alături de T. Maiorescu şi ceilalţi junimişti au abordat subiecte de estetică sau cu evidente implicaţii estetice. între cele dintîi prelegeri figurează: *Educaţia fundamentată pe principii şti- inţifice, estetice şi psihologice, ca părţi ale filozofiei, Importanţa esteticii pentru educaţie, Memoria şi fantasia, Viaţa şi inteligenţa, talentul şi geniul, Arta şi poporul elen* (vezi pentru toate aceste titluri *Convorbirile literare,* 1867, nr. 1, p. 12 şi 13). Iacob Negruzzi anunţă în 1872 conferinţa *Elementul estetic;* Vasile Pogor va susţine conferinţa intitulată *Despre artă* (1873, p. 436); Şt. Vîrgolici este atras de problemele teatrului; I. Pop Florantin vorbeşte despre *Forma estetică* (1871, nr. 5). în sfîrşit, A. D. Xenopol a conferenţiat în 1872 *Despre naţionalitate* şi în 1873 *Despre locuinţă,* şi, implicit, despre arhitectură.

Ca student la Universitatea din Iaşi, ca profesor la Iaşi, Botoşani şi Bîrlad, C. Dimitrescu urmărea cu atenţie mişcarea intelectuală din capitala Moldovei şi probabil că, măcar în parte, a cunoscut preocupările de estetică ale

contemporanilor. Aşa se explică atracţia faţă de filozofie şi hotărîrea de a obţine doctoratul într-o disciplină filozofică, cu o temă de estetică generală.

Prima teză de doctorat cu subiect de estetică a unui român

Intruoît preocupările lui C. Dimitrescu-Iaşi pe tărîmul est eticii depăşesc realizările noastre de pînă la el şi, deoarece, prin teza de doctorat, consacrată unei probleme fundamentale a esteticii, el aduce o remarcabilă contribuţie, vom zăbovi mai întîi asupra acestei lucrări.

După cum reiese din actele oficiale pentru doctorat aflate în Arhiva Universităţii din Leipzig, Constantin Dimitrescu fusese profesor de filozofie la liceul din Bîrlad, dar făcuse şi stagiul de student în filozofie la Leipzig. Teza de doctorat *Conceptul frumuseţii* sau cum am spune astăzi categoria estetică a frumosului era, aşa cum reiese din subtitlul lucrării tipărite, „un studiu estetico-psihologic". Pentru aprecierea dizertaţiei „au fost solicitaţi mai întîi domnii colegi dr. Wundt şi dr. Heinze"[31]. Cei doi referenţi principali au preţuit lucrarea, aprobînd susţinerea ei şi a examenelor aferente. Filozoful W. Wundt a aprcciat teza obscrvînd că pentru o dizer- taţie, autorul şi-a asumat o sarcină „prea complexă". Se remarcă faptul că doctorandul s-ar fi putut opri şi numai la „un anumit domeniu al artei, de exemplu arhitectura sau muzica". Autorul a fost ispitit să ridice multe probleme şi să cerceteze conceptul frumosului în toate ramurile de artă, ceea ce dovedeşte conştiinciozitatea şi hotărîrea de a lucra cu temeinicie la această dizertaţie. între calităţile lucrării, trei i s-au părut esenţiale filozofului german: „ideile proprii", adică modul original de a aborda problema, apoi „studii pă- trunzătoare", ceea ce se poate vedea şi din bibliografia bogată şi de strictă specialitate a lucrării şi, în sfîrşit, „judecata independentă", ceea ce înseamnă un anumit spirit critic faţă de izvoarele consultate. în urma investigării de ansamblu a acestei teze, Wundt cere candidatului două lucruri. Avînd în vedere complexitatea problematicii şi volumul mare al lucrării, o greutate şi pentru tipărirea ei, i se sugerează „să înlăture întregul excurs psihologic intercalat pe paginile

---

[31] Conform *Promotionengelegenheit,* Leipzig, 16 Juni, 1877 (vezi fotocopia).

[31] T. Vianu susţine în cadrul primelor sale seminarii un curs de *Istoria doctrinelor de estetică,* în 1924, iar în 1929—1931 *Istoria doctrinelor de estetici de la Kant pînă azi,* în două părţi. Vezi T. V i a n u , *Materialele simpozionului comemorativ,* Timişoara, pp. 15—16.

Vezi „Albina Pindului", 1868, nr. 3, p. 49 şi nr. 4, p. 81.

81—134 şi, cum era şi firesc, se mai pretinde o anumită exigenţă faţă de măruntele greşeli gramaticale, corectate în text chiar de Wundt. Important este faptul că filozoful Wundt apreciază la C. Dimitrescu conţinutul tezei şi modul de a rezolva o problemă atît de dificilă cum era aceea a mult controversatei categorii a frumuseţii. Soluţia I-a impresionat pe Wundt care scria că C. Dimitrescu „s-a străduit cu toată seriozitatea să găsească într-o motivare psihologică, un punct de vedere mediativ, autorul plasîndu-se între formalismul estetic şi idealismul estetic". Intr-adevăr, în acea perioadă dominante în gîndirea estetică erau cele două direcţii, cea hegeliană sau kantiană, şi cea herbartiană sau a esteticianului R. Zimmcrmiann, carc reprezenta direcţia formalistă. După cum vom vedea, C. Dimitrescu-Iaşi va veni cu o soluţie originală, în care forma şi conţinutul, obiectivul şi subiectivul în sinteza lor, ne pot explica ce este frumosul. Concluzia lui Wundt era cu totul favorabilă: „propunem admiterea la examenul oral...“

Cel de al doilea referent principal, filozoful Heinze susţine şi el admiterea la examenul oral pe considerentul că autorul lucrării „s-a ocupat temeinic de subiectul lui şi nu numai că a făcut studii pătrunzătoare, ci a gândit independent, îneît dizertaţia, luată în ansamblu, este demnă de a fi tipărită". Subscrie, de asemenea, la „o revizie minuţioasă ' sub raport stilistic şi pentru înlăturarea acelor părţi care „cu toate că pot fi citite", adică sînt meritorii, ar da prea mare extensiune tezei. Aceste aprecieri nu au numai semnificaţia unei aprobări de principiu, necesară candidatului pentru a obţine titlul de doctor, ci şi valoarea faptului că prin ele, un tînăr gînditor român primeşte din partea unor filozofi consacraţi o preţuire puiblică.

Teza de doctorat n-a fost o formalitate. C. Dimitrescu a elaborat o lucrare valoroasă. Faptul este grăitor pentru mai multe consideraţii: materialul acumulat, fondul de gîndire din această întinsă lucrare valorificat în cursurile de estetică pe care le va susţine tînărul doctorand la Universitatea din Iaşi, exigenţa şi acribia referenţilor, aprecierile unui filozof de talia lui Wundt sînt fapte meritorii pentru tînărul estetician român.

Frumosul: o incursiune istorică de prestanţă

Intre paginile „cuvîntului înainte" şi concluziile finale, lucrarea de doctorat a lui Dimitrescu-Iaşi cuprinde, într-o sinteza unitară, cîteva capitole fundamentale. în partea introductivă găsim un foarte documentat excurs istoric asupra frumosului; în partea sistematică, trei mari capitole dezbat, într-o succesiune logică, problemele referitoare la elementele obiective ale frumosului, cele subiective derivate, dar în legătură esenţială cu primele şi, în sfîrşit, un amplu capitol despre frumosul în natură şi artă. Nu vom investiga aceste probleme apelînd numai la ideile tezei de doctorat, ci socotim că e bine să privim în ansamblu concepţia sa estetică, corelînd teza de doctorat cu celelalte lucrări ulterioare. Vom face totuşi o excepţie pentru partea de istorie a frumosului.

In cultura romanească, istoria categoriei estetice a frumosului nu are nici pînă în zilele noastre o investigare care să cuprindă principalele doctrine universale consacrate acestei categorii'[18]; cu atît mai puţin s-ar ii putut

pretinde aceasta în a doua jumătate a secolului al XlX-lea. Cel dintîi cărturar care va schiţa o istorie a frumosului este poetul Grigore U. Grandea. in eseul *Definiţia frumosului*[1'1], Grandea ne oferă „o schiţă de introducere istorică la ştiinţa frumosului", oprindu-se la principalele doctrine estetice, începînd cu antichitatea şi încheind cu estetica germană: Kant, Scheling, Hegel. Acest articol are meritul priorităţii, dar spaţiul acordat de o publicaţie cum era „Albina Pindului", ne arată că extensiunea argumentării a fost ţărmurită. O succintă schiţă (de 8 pagini) de istoria esteticii universale, şi nu doar a frumosului, aflăm în cartea lui I. Pop Florantin, *Estetica, ştiinţă filozofică despre frumos şi arte,* Iaşi, 1874. C. Dimitrescu-Iaşi realizează în prima parte a tezei sale o excelentă expunere istorică asupra conceptului de frumos care răspunde nu numai cerinţelor unei argumentări riguroase, ci şi la cele ale unei documentări temeinice. Urmărind sensurile frumosului, Dimitrescu-Iaşi a văzut clar existenţa a două concepţii polare încă din antichitate.

O direcţie este aceea obiectivă, care pune accent pe raporturile formei, pe armonie şi proporţie, fiind reprezentată de Aristotel şi o alta, denumită de el *subiectivă,* pentru considerentul că frumosul ar reprezenta o înfăţişare a ideii (Platori). C. Dimitrescu traversează principalele curente ale esteticii universale, insistînd cu analiza asupra lui Baumgarten, Winckel- mann, Goethe şi Lessing, Kant, Schiller, J. Paul şi W. Hum- boldt. El distinge o estetică în care accentul cade pe conţinut: Fichte, Scheling, Hegel, Vischer şi o direcţie în care prioritatea aparţine formei: Herbart, Zimmermann. Dacă unele direcţii au un caracter empiric şi pun accent pe cantitate, altele au primit un caracter speculativ, urmărind calitatea în sine. Dimitrescu-Iaşi disociază în istoria esteticii, direcţia realistă de cea idealistă. Fechner, Helmholz, Zeising încearcă să se apropie de experienţă în estetică deschizînd calea către concilierea realismului cu idealismul, pe care o va ilustra Carrikre, Conr. Herman, Kostlin, Lotze. C. Dimitrescu aliniază aici şi contribuţia lui H. Spencer, A. Bain şi Wundt pentru direcţia psihologică. Chiar dacă unele aprecieri nu mai pot răspunde unor exigenţe ale actualei ştiinţe istorice, remarcăm punctul de vedere critic al cercetătorului faţă de diversitatea poziţiilor contradictorii din istoria esteticii, faţă de răspunsurile care nu I-au satisfăcut. Subliniem ^documentarea autorului român care în expunerea sa citează lucrările de istoria esteticii cum sînt cele ale lui R. Zimmermann şi Max Schasler, lucrări fundamentale de estetică, de istoria generală a artelor şi istoria specială a unor ramuri de artă etc. Dimitrescu-Iaşi are prilejul să releve aspectele caracteristice pentru principalele doctrine. La Aristotel, de exemplu, constată că la baza categoriei de frumos stau „desăvîrşirea, ordinea părţilor, proporţia, unitatea în diversitate". Dimitrescu-Iaşi a judecat corect aportul esteticienilor din epoca luminilor. El remarca, de pildă, la Winckelmann o frumuseţe materială a formei, o frumuseţe ideală a atitudinii caracterizată prin „simplitatea nobilă şi măreţia calmă" şi, în sfîrşit, frumuseţea expresiei. O varietate a frumosului abordată în epoca romantică a fost aceea a caracteristicului. La Goethe reţine categoria semnificativului ca „unitate a formei pure cu conţinutul spiritului". Schiller consideră frumosul drept „armonie între sensibilitate şi raţiune". Dacă, în bună pa;rte,

sublinia Dimitrescu-Iaşi, esteticienii care au văzut esenţa frumosului în conţinutul spiritual pot fi caracterizaţi drept speculativi, acei care înţeleg frumuseţea ca formă sînt caracterizaţi prin calificativul de empirişti. C. Dimitrescu-Iaşi are posibilitatea ca prin cunoaşterea şi expunerea critică a doctrinelor să-şi formuleze propriile sale opinii, să pregătească argumentarea unui punct de vedere nou în această problemă. El combate concepţia care socoteşte frumosul „ca o scînteie de esenţă divină". Nu acceptă nici frumuseţea în sine, nici pe cea subiectivă atribuită fără temei operelor de artă. El critică pe cei care accentuează fie numai latura obiectivă, fie numai pe cea subiectivă a frumosului, aspirînd către o sinteză a formei cu conţinutul, a obiectivului cu subiectivul, a realului cu idealul în frumos. întreaga expunere I-a condus la ideea de a căuta un principiu superior care, fără a fi eclectic, să ne lumineze convingător geneza conceptului de frumos. Pentru C. Dimitrescu-Iaşi, frumosul este „un produs al culturii spirituale şi al vieţii istorico într-un permanent proces de dezvoltare". Observăm că acest principiu al dependenţei şi dezvoltării punctează tocmai superioritatea soluţiei sale originale în înţelegerea frumosului. Şi încă un fapt: documentarea lui Dimitrescu-Iaşi este la zi. El citează esteticieni ca J. Volkelt, Th. Vischer, Kostlin etc. şi filozofi cum ar fi Diihring, Spen- cer etc. Prin aceasta esteticianul român şi-a întemeiat punctul de vedere valorificînd izvoarele hotărîtoare ale celor mai moderne doctrine universale din estetică şi filozofie.

O problemă suprema a esteticii; frumosul

Pentru orizontul gîndirii lui C. Dimitrescu-Iaşi este lăudabil faptul că el a asimilat direcţii fundamentale din istoria contemporană a esteticii: criticismul kantian şi dialectica hegeliană, orientarea psihologică şi cea experimentală, teoria lui Herbart şi evoluţionismul, completate pe parcurs şi cu pozitivismul francez din sec. al XlX-lea, reprezentat de Taine, Renan, J. M. Guyau, Gustave Le Bon ş.a. Dimitrescu-Iaşi s-a oprit critic şi selectiv la marile şcoli filozofice şi de estetică pentru a întemeia un punct de vedere nou, realist asupra frumosului, adică a asimilat din toate aceste curente ceea ce corespundea intenţiei sale de ia oferi o sinteză originală şi necesară pentru înţelegerea conceptului de lrumos.

Frumosul nu poate fi desprins de obiectul de artă, arta de viaţă, viaţa de adevăr, adevărul de ştiinţă etc., înrît Dimitrescu-Iaşi încearcă să depăşească spiritualismul, empirismul, pozitivismul, formalismul, către un anumit realism şi materialism. Era convingerea lui filozofică, dar totodată această direcţie devenea şi o cerinţă esenţială a creaţiei artistice. în disputa dintre idealism şi realism în artă, C. Dimitrescu-Iaşi observa cu îndreptăţire: „Idealiştii ne arată în lucrările lor de artă idealuri fără să ţîie seama de chipul cum se petrec lucrurile în realitate, pe cînd realiştii întruchipează idealurile aşa cum se găsesc întrupate în lume, şi ţîn seama de pătura socială în care se aflâ individul, de familie, de creştere, de exemple, în sfîrşit, de toate înrîuririle". Realismul în artă ne înfăţişează oameni vii, nu păpuşi dirijate.

După Dimitrescu-Iaşi, arta conţine „o parte ideală şi o parte reală"[32]. Fără ideal, nu) există artă cu adevărat, iar pe de altă parte, arta se înalţă în ideal numai plecînd de la realitate. Acest raport dintre operă şi realitate, dintre conţinut şi formă, dintre idee şi materie a fost necesar şi pentru înţelegerea frumosului. Conceptul de frumos se naşte în noi „prin contemplarea obiectelor naturale, cărora le atribuim, ca pe o proprietate a lor, frumuseţea". Pentru Dimitrescu-Iaşi, concepţia materialistă a răsărit din convingerea şi constatarea că natura şi realitatea socială pun în mişcare sentimentul estetic prin armonia formelor, prin varietate şi ritm etc. Din impresiile realităţii exterioare, omul „îşi creează idealurile sale", care poartă şi amprenta izvoarelor din care s-au ivit.

C. Dimitrescu-Iaşi are meritul de a fi probat convingător că frumosul este o categorie de relaţie. Raporturile estetice cele mai simple şi armonioase plac. Aceleaşi raporturi fac ca frumosul să aibă un aspect obiectiv şi să rămînă intact „la locul lui, dacă nu pentru generaţia actuală, cel puţin pentru viitor". Frumosul reprezintă o structură „care se află în anumite raporturi de determinare cu sentimentele intime" ale omului. Frumosul este, totodată, şi un atribut uman, o trăire care se realizează printr-un grup de reprezentări, în urma contemplaţiei. Cel dintîi fapt esenţial care s-a impus meditaţiei s.ilc .1 fost constatarea acestor raporturi; în prim plan, raporturile formale, izvorîte din calităţile fenomenelor pe care lc vom aprecia ca frumoase (ordinea şi armonia, diversitatea şi unitatea), dar, totodată, frumosul presupune şi o raportare la conţinut, la trăirile subiective, legate de aceste raporturi formale: „din diversitatea raporturilor ia fiinţă întreaga diversitate a frumuseţilor'".

Cea dintîi chestiune pe care o îmbrăţişează C. Dimitrescu- Iaşi formulîndu-şi concepţia despre frumos este aceea a raporturilor formale, care aveau un vădit caracter obiectiv: „frumuseţea constă din raporturi obiective între forme", (citatele fără trimitere se dau din teza de doctorat). Relaţia formelor constituie, de fapt, condiţia de bază a oricărui tip de frumuseţe. Această problemă era corelată cu ideea ordinii generale din univers, cu armonia lumii, care „acţionează asupra noastră în chip armonic, adică sporind propriul nGStru sentiment vital, într-un mod plăcut". Atenţia acordată de Dimitrescu-Iaşi formei se justifică prin elementele obiective ale frumosului, prin raporturile csicticc reale. Frumosul nu este un simplu atribut, ci frumosului îi corespunde ccva în exterior, cârc posedă o existenţă, esto operă, iaptă, obicct, realitate care are o anumită înfăţişare şi forma. C. Dimitrcseu-Iaşi nu este însă un formalist, pentru că un element esenţial pentru gîndirea 6a estetică îl reprezintă dialectica obiectiv-subiectiv în frumos. Ceea ce explică frumosul „nu e factorul obiectiv în sine, ci obiectivul în raport cu subiectivul". Prin urmare, la constituirea frumosului participă doi factori: unul obiectiv, prin care esteticianul român înţelege frumuseţea formală cu relaţiile obiective, care alcătuiesc baza gustului estetic etc., şi o componentă subiectivă prin care frumosul se leagă de un anumit conţinut şi o plăcere, de

[32] „Contemporanul", anul II, 1883, nr. 17 din 1. III, p. 77.

[32] Vezi lucrarea lui Dimitrescu-Iaşi din *Buletinul Ministerului Instrucţiunii Publice şi al Cultelor,* 1885, nr. *6.*

impresia estetică, de idee şi idealul estetic. Baza emoţională a sensibilităţii noastre estetice şi temeiul categoriei estetice a frumosului constă în relaţia obi- ectiv-suibiectiv, formă-conţinut. în contemplarea unei opere de artă „nu sînt numai formele obiective şi armonia lor motivul plăcerii noastre estetice", ci în acelaşi timp şi ideea din aceste creaţii artistice, „ideea care simbolizează"[51]. Aceasta înseamnă că în frumos avem de a face cu un raport al armoniei obiectului cu armonia subiectului. Cu toate că în teza de doctorat, la un moment dat, Dimitrescu-Iaşi vorbeşte şi despre „frumuseţea pur formală", iar în lucrarea de concurs aminteşte de „uitarea de sine" şi de emoţia „dezinteresată", caracteristice pentru concepţia sa sînt componentele dialecticii, a obiectivului şi subiectivului etc. Frumosul rămîne pentru el un act de asimilare estetică în care sc corelează „formele obiective cu raporturile lor armonice" sau, cum am spune, raporturile formale cu semnificaţia spirituală, simbolică, subiectivă sau ideală. Frumosul apare „prin acordul formelor obiective cu semnificaţia lor spirituală şi prin concordanţa obiectelor naturii cu idealurile noastre despre caracteristic şi desăvîrşire". Această unitate a conţinutului şi a formei, a obiectivului şi subiectivului, a realului şi idealului în frumos demonstrează categoric depăşirea filozofiei metafizice, a formalismului. Ferindu-se de formalism, dar şi de subiectivism, C. Dimitrescu-Iaşi crede că adevărata bază a frumosului o constituie raportul reciproc al formei şi conţinutului, al armoniei obiective şi a răsfrîngerilor sale în subiectivitatea armonioasă. Conţinutul spiritual este intim legat de viaţa omului, de condiţia frumuseţii şi moralităţii. Un exemplu ni se pare relevant, pentru a sublinia, la Dimitrescu-Iaşi semnificaţia conţinutului, importanţa contextului uman şi cerinţa unei înţelegeri subtile. Frumosul şi urîtul au o dialectică ce presupune ca absolut necesară înţelegerea semnificaţiei. Dimitrescu-Iaşi aduce un exemplu care ne încredinţează deplin. Roşeaţa pe obrajii unei fete este frumuseţe fiindcă e semn de sănătate, de viaţă exuberantă, dar aceeaşi roşeaţa pe nasul beţivilor e dezgustătoare pentru că ea este simptomul unui viciu. Prin urmare, numai calitatea în sine, în cazul nostru roşeaţa, fără legătură cu semnificaţia, nu ne poate explica ce este frumosul. în sfîrşit, ca o apreciere şi un cîştig al esteticii lui C. Dimitrescu-Iaşi mai remarcăm faptul că frumosul trebuie descoperit în orice loc: în natură, în viaţă, ca şi în opera de artă. Frumuseţea artistică ia naştere ca o satisfacţie a simţului frumosului şi a fanteziei active. Izvoarele obiective ale frumosului sînt bogate, dar în toate cazurile, frumuseţea spirituală şi, legată de ea, frumuseţea artistică, ocupă un loc central în investigarea estetică.

Răzbaterea lucrării: „Conceptul frumosului" **în estetica românească**

Pornim de la o reală problemă ridicată de unul dintre cei mai buni cunoscători ai operei lui C. Dimitrescu-Iaşi, prof. Ernest Stere care, într-un articol din *Revista de filozofie,* prezentînd lucrarea de doctorat a lui C. Dimitrescu-Iaşi, opinia: „Arareori menţionată, teza de doctorat *Der Schonheitsbegriff* n-a fost încă tradusă în limba română şi în absenţa vreunei mărturisiri scrise, nu ne putem face o idee precisă cu privire la ecoul ce-l va fi avut în conştiinţa cititorilor ei şi mai ales în judecata specialiştilor"[52].

Afirmaţiile sînt întemeiate, dacă avem în vedere că mai vechile lucrări de istoria filozofiei româneşti, în toate enciclopediile noastre, începînd cu cea a lui C. Diaconovich şi încheind ou *Dicţionarul enciclopedic român* sau chiar cu mai recentul *Mic dicţionar filozofic,* ediţia a Il-a, 1973, nu se aminteşte lucrarea de doctorat a lui C. Dimitrescu-Iaşi*. Aşa se şi explică
I aptul cu Dimitrcscu Iaşi mi este cunoscut ca estetician. Cartea sa abia daca esle menţionată dc două-trei ori, ca în cazul volumului omagial™ sau în lucrarea lui Marin Ştefănescu[54]. în ultima perioadă, în care valorificarea moştenirii filozofice şi estetice s-a făcut cu exigenţă sporită, abordarea esteticii lui Dimitrescu-Iaşi cunoaşte o anumită intensificare. în ceea ce ne priveşte, am intervenit în cîteva rinduri pentru elucidarea contribuţiei sale estetice[33]. în prezent, el figurează la loc de cinste în *Dicţionarul de estetică generală*[5e], în tratatul nou de *Istoria filozofiei româneşti*[57], în unele articole de

[62] Vezi „Revista de filozofie*, 1964, nr. 5, p. 698.
* în L u c i a n P r e d e s c u , *Enciclopedia cugetarea* este trecută şi teza de doctorat, p. 271.
[63] *C. Dimitrescu-Iaşi, Omul şi opera,* volum omagial, Bucureşti, p. 24.
[64] M a r i n Ş t e f ă n e s c u , *filozofia* ***românească,*** Bucureşti, 1922, p. 191.
[55] Vezi I. I 1 i e s c u, ***Începuturile gîndirii estetice în cultura românească, Prelegeri de estetică,*** Bucureşti, 1968, pp. 36—37 şi ***Geneza ideilor estetice în cultura românească,*** Timişoara, 1972, p. 11 şi 19, etc.
[58] *Dicţionar de estetică generală,* Ed. Politică, Bucureşti, 1972, p. 96, unde noi facem cunoscută publicarea în tălmăcire românească a unor capitole ale tezei sale de doctorat.
[57] *Istoria filozofiei româneşti,* voi. I, Ed. Academiei R.S.R., 1972, p. 522.

[59] Vezi „România literară şi ştiinţifică", anul I, 1895, nr. 2, din

critică[58] şi istorie literară. Rămîne totuşi să dăm răspunsul la întrebarea dacă, existînd într-un număr redus de exemplare la bibliotecile universitare cu tradiţie şi nefiind tradusă, comentată, citită, nu cumva cartea lui Dimitrescu-Iaşi a rămas necunoscută?

Spre surprinderea noastră, ar fi inexact un răspuns negativ; teza de doctorat a lui C. Dimitrescu-Iaşi, mai bine spus, ideile acestei preţioase elaborări au fost cunoscute generaţiei sale fie direct, de către acei cititori care au solicitat lucrarea, ca şi din traducerea incompletă publicată sub forma unor articole după textul cărţii, fie indirect din cursurile de estetică, conferinţele publice, articolele de critică, psihologie şi estetică tipărite de Dimitrescu-Iaşi. Să ne referim la prima categorie de izvoare. T.ucrarca lui C. Dimitrescu a fost tălmăcită parţial şi publicată chiar dc autor în revista *România literară şi ştiinţifică* din 1895. Prin urmare, la o distanţă de aproape două decenii, Dimitrescu-Iaşi a tipărit într-o suită de articole o bună parte a tezei sale. Iată care sînt titlurile articolelor semnate de el: *Frumuseţea mişcării* (nr. 2, p. 1), *Frumosul muzical* (nr. 3, p. 2, nr. 4, p. 1 şi nr. 5, p. *2), Instinctul frumosului* (nr. *9,* p. 1), *Frumosul naturei* (nr. 10, p. 1), *Arta şi frumuseţea artistică* (nr. 11, p. 2), *Clasificarea artelor* (nr. 12, p. 3—4), *Factorii frumuseţei plastice* (nr. 15, p. 1), *Frumosul poetic* (nr. 17, p. 1), în total opt titluri. Incă de la primul articol, C. Dimitrescu-Iaşi făcea menţiunea că *Frumuseţea mişcărei* face parte din *Der Schonheitsbegriff*[59] şi repeta informaţia în numerele cu articolele despre *Frumosul muzical.* Cunoaşterea şi circulaţia ideilor tezei sale de doctorat s-a realizat însă imediat după întoarcerea sa de la studii, cînd Dimitrescu-Iaşi a devenit profesor la prima universitate a ţării, predînd între altele şi un curs de estetică. Tematica acestui curs conţine tocmai problematica tezei de doctorat tipărită, dar şi unele chestiuni de psihologia artei işi creaţiei, unele categorii neabordate în teza de doctorat sau cîteva probleme generale ale artelor. Afirmaţia noastră se cere dovedită ea însăşi deoarece, aşa cum remarca Alexandru
1 lusar, „nu ne-a rămas un curs de estetică a talentatului pro- icsor ieşean"[34]. Pentru ca să demonstrăm că ideile cursului sînt în bună parte ideile tezei de doctorat, sîntem obligaţi să probăm mai întîi care au fost ideile cursului. Aşa cum arătam într-un recent articol, cursurile de estetică ţinute de acesta la Iaşi „pot fi reconstituite deoarece ele au fost rezumate de un fost student al lui Dimitrescu-Iaşi, G. Arbore, într-o carte intitulată *Stilistica preceasa de logică, estetică şi poesie*[61], Galaţi, 1887. Compararea textului cărţii lui G. Arbore cu cel al tezei de doctorat a lui C. Dimitrescu-Iaşi în problemele de estetică ne arată cu claritate că fostul student, fără să mărturisească, şi-a însuşit ideile profesorului şi le-a prezentat într-o formă rezumativă în catrea sa. Ziarul *Vocea Covurluiului* anunţa cu entuziasm lucrarea lui Arbore drept „unica carte în felul ei". Pentru a restabili însă faptele, *Revista pedagogică*

[34] A1. H u s a r , *învăţămîntul estetic la Universitatea „Al. I. Cuza" din Iaşi,* în „Analele ştiinţifice ale Universităţii, Limbă şi literatură", Tom XI, 1965, p. 174.

„Gh. Lazăr“ din Bîrlad arăta care este adevărul şi anume că autorul „nu face decît rezumează cursurile de la Universitate ce le a învăţat". Semnatarul articolului prccizea/a un lucru deosebii dc important pentru obiectul cercetării noastre şi anume: „M.ii ales partea privitoare la estetică *e rezumatul cursului de estetică ce Dl. Dimitrescu îl făcea la Universitatea din Iaşi"*[62] (subliniat I.I.). Cronicarul aduce o aspră şi dreaptă critică lui Arbore pentru că a transplantat „cursurile de la Universitate în şcoalele secundare". Fapta reprobantă a lui G. Arbore ne ajută totuşi să reconstituim tematica cursurilor de estetică ţinute de C. Dimitrescu şi totodată să ne dăm seama că o bună parte din problemele abordate aparţin tezei de doctorat tipărită, iar o altă parte aparţin aceleiaşi teze care număra, în prima ei formă, cîteva sute de pagini.

Noţiunile de estetică ale lui Arbore încep cu definirea esteticii ca o ştiinţă nouă şi care ar avea ca obiect frumosul

„fie în natură, fie în artă"[63]. Chiar în această definire îl recunoaștem pe Dimitrescu-Iași, care sublinia că estetica,, asemenea sociologiei, psihologiei sînt științe mai noi. în ceea ce privește frumosul, pe care C. Dimitrescu-Iași îl consideră că existînd atît în natură, cît și în artă, este incontestabil că argumentarea lui Arbore pleacă de la prcfesorul său. Ne este apoi bine cunoscut faptul că teoria despre muncă, despre cheltuiala de energie și lupta pentru existență sînt concepte pe care le-a demonstrat Dimitrescu-Iași în mai multe studii și articole. Iată însă că G. Arbore vorbește și el despre „lupta pentru existenţă" (p. 27), cheltuiala de energie etc. Această luptă pentru existență, care la Dimitrescu-Iași a mers pînă la observarea luptei de clasă, constituie baza explicării simțirii estetice deoarece, afirmă și Arbore, sentimentul estetic „se naște din contrast" (p. 28). Cu o orientare realistă, Dimitrescu-Iași pune în corelare estetica cu alte discipline, dintre care psihologiei, importantă pentru „teoria simpatiei", și fiziologiei li se acordă un rol de seamă. Acest lucru îl regăsim și în cartea lui Arbore, care, explicînd bazele sentimentului estetic, face apel la fiziologie și psihologie. Ceea ce nu este tratat în teza de doctorat a lui C. Dimitrescu, dar aflăm în lucrarea lui G. Arbore sînt sentimentele estetice cum ar fi sublimul, plăcutul, pateticul, gingașul, ridicolul etc. Probabil că aceste categorii prezentate prin latura lor psihologică au constituit probleme ale acelui excurs din teza de doctorat pe care C. Dimitrescu nu I-a mai inclus în lucrarea tipărită. Din acest punct de vedere, lucrarea lui Arbore, dincolo de atitudinea incorectă, poate constitui totuși un izvor de informare pentru sfera de cuprindere a gîndirii lui Dimitrescu-Iași.

Cea mai concludentă probă a similitudinii se pare că este aceea privitoare la înțelegerea frumosului și totodată, afirmația că ceea ce produce impresia și sentimentul plăcerii sînt combinarea raporturilor. Frumosul presupune două componente: cea formală, „adică armonia formelor obiective" și cea ideală, adică „ideea ce o asociem noi" (p. 39) atunci cînd

® Ar fi suficient să comparăm *Frumosul in natură* din cartea lui G. Arbore cu capitolul *Frumusețea naturală* din lucrarea de doctorat a lui C. Dimitrescu și eventual, cu articolul *Frumosul naturei,* publicat în *România literară și științifică,* pentru a vedea identitatea ideilor lui Dimitrescu-Iași în formulări stilistice ale lui G. Arbore.

o'iiiciiiplăm aceste forme. Argumentarea aparține în totali- t.nt lui C. Dimitrescu, care mai arăta că pentru a înțelege frumosul din natură trebuie „să fim emancipați de lupta pentru existență". Această emancipare aduce un plus de energie. Arta și frumosul în artă presupun tocmai acest plus de energie și G. Arbore este fidel amintitei teze: „arta dar se naște din necesitatea de a lucra prin cheltuiala plusului de energie și din simțul frumosului înnăscut în om" (p. 46). Vorbind despre frumosul din artă, care I-a preocupat îndelung și pe Dimitresccu-Iași, G. Arbore distinge în reprezentarea artistică a frumosului trei componente: 1. — frumusețea materială ce rezultă din liniaturi, adică din forme, 2. — frumusețea ideală, ce rezultă din exprimarea ideii în acțiune și 3. — frumusețea expresiei ce este rezultatul combinării celor două (p. 48). Ceea ce se evidențiază ca aparținînd prin exce- lențăjui C. Dimitrescu este corelarea dintre artă și ideal, dintre

formă şi idee, obiectiv şi subiectiv. Arbore consideră, reproducîn- du 1 pe C. Dimitrescu-Iaşi, că „frumosul în artă, ori frumosul ideal este potrivirea formelor obiective cu ideea ce se reprezintă acolo" (p. 47). Idealizînd formele obiective, omul creează cu ajutorul fanteziei idealul. Se ştie însă că Dimitrescu-Iaşi este între cei dintîi gînditori români oare s-a preocupat în studii şi diverse conferinţe de acest concept filozofic, idealul, definit la Arbore ca produs al fanteziei, dar şi ca „putere liberă şi creatoare a minţii". Pînă şi unele influenţe schopenhaueriene care au venit prin T. Maiorescu, prezente dar necaracteristice pentru Dimitrescu-Iaşi, le găsim şi în argumentarea lui G. Arbore. Acesta scria: „Scopul oricărei combinări ideale este a ne face să uităm pentru un moment viaţa reală cu toate mizeriile ei. în măsura în care am uitat restriştile vieţii, în aceea stă şi meritul idealului" (p. 36). Există în aceste rînduri idei care au fost lansate la noi de T. Maiorescu, dar reformu- late şi de C. Dimitrescu-Iaşi. Fără a trece cu vederea că şi Dimitrescu-Iaşi a fost junimist şi că el şi-a putut însuşi în parte asemenea opinii, nu vom uita faptul că ele nu sînt reprezentative pentru concepţia lui, dar că formularea lor este în dependenţă de conceptul idealului, aşa cum I-a gîndit el. Este necesar să ţinem seama că ideea uitării de sine o găsim exprimată la C. Dimitrescu şi în lucrarea de concurs pentru ocuparea postului de profesor la Universitatea din Bucureşti. Esteticianul român face în această lucrare o prezentare a concepţiei lui Schopenhauer, considerînd că numai' în unele ramuri de artă emoţia este dezinteresată. Acest element al dezinteresării nu este însă caracteristic pentru estetica lui Dimitrescu-Iaşi, G. Arbore şi-ia însuşit ideile cursului ţinut de Dimitrescu-Iaşi, fără a distinge critic care este gîndirea estetică a profesorului şi care este prezentarea altor concepţii. Această atitudine se repetă şi în cazul definirii kantiene a frumosului, ca şi în problema înţelegerii artei. Pe de o parte, în crearea artei, omul lucrează liber şi prin artă el nu trage „nici un profit material"; pe de altă parte, arta „ne restaurează pierderile" şi „ne deprinde cu sacrificiul". Exgunînd modul şi formele de manifestare ale frumosului în arta, C. Dimitrescu-Iaşi vorbeşte în teza de doctorat despre frumuseţea artei grădinăriei şi despre frumuseţea mişcării, adică a dansului, apoi despre frumosul arhitectural, despre cel muzical, despre frumuseţea artei plastice, a celei picturale şi, în sfîrşit, despre frumosul poetic. După ce se opreşte la „împărţirea artei", problemă pe care Dimitrescu-Iaşi a demonstrat-o publicînd şi un articol, întitulat *Clasifcaţia artelor,* G. Arbore se opreşte la caracterizarea următoarelor arte: grădinăria, dansul, arhitectura, muzica, sculptura şi pictura, poezia, adică exact a acelora cercetate atît în teza cît şi în cursurile lui Dimitrescu-Iaşi.

Diversitatea operelor de artă provine şi de la varietatea temperamentelor, talentelor şi individualităţilor artistice. Traducerea acestor sensibilităţi se face în forme artistice multiple, în legătură cu acest fapt, Dimitrescu-Iaşi mărturisea: „Eu însumi am tratat această chestiune în teza mea de doctorat şi apoi am reluat-o şi dezvoltat-o în cursurile mele de la Universitate".[64]

Nu dorim să epuizăm argumentele care s-ar putea aduce prin punerea în paralelă a cărţii lui G. Arbore cu concepţia, lui C. Dimitrescu-Iaşi. Ceea 35 trebuie să reţinem aici sînt următoarele concluzii: 1. — Cursurile lui

Dimitrescu-Iaşi au avut un real ecou asupra studenţilor. 2. — Cartea lui G. Arbore, fără a mărturisi acest fapt, a popularizat într-o formă,, în parte, denaturată, dar în bună măsură corectă, ideile lui C. Dimitrescu-Iaşi. 3. ■— Din lucrarea lui Arbore putem:

[4] *La D. C. Dimitrescu-Iaşi,* în „Adevărul", an. VII, 1894, nr. 1829, din 4. IV.

reconstitui problematica cursurilor de estetică ţinute la Iaşi tic către C. Dimitrescu şi, în sfîrşit, 4. — Ne convingem că teza de doctorat, prin cursurile de estetică şi mai apoi acestea metamorfozate în expunerea lui Arbore, a fost bine cunoscută şi asimilată de studenţi, dar şi de un public mai larg.

Nu mai încape îndoială că estetica lui Dimitrescu-Iaşi, şi în primul rînd cea din teza de doctorat, a avut o anumită cunoaştere în epocă. La aceasta au conlucrat şi alte fapte. Aşa de pildă, lucrarea de concurs, publicată în *Buletinul Ministerului,* face un bun serviciu de prezentare a ideilor tezei sale de doctorat. Definirea frumosului, înţelegerea artei, importanţa esteticii şi a sentimentelor estetice, incluse în această elaborare, reprezintă o fidelă şi succintă reluare a principalelor idei din teza de doctorat. Deoarece candidatului i s-a pretins „a caracteriza impresiunile diferite ce produce asupra omului frumosul cînd este perceput prin simţul auzului sau prin al vederii", expunerea are o vădită coloratură psihologică: „Frumosul în timp" se concretizează în nrtă prin „muzica, poesie şi elocucnţă", „frumosul în spaţiu" este exprimat de „arhitectură, sculptură, pictură", iar dacă s-ar avea în vedere „frumosul în timp şi în spaţiu", atunci va trebui să ne referim la dans şi grădinăric. Clasificarea, fără a fi detaliată, este aceeaşi pe care o găsim şi în teza de doctorat. Putem astfel considera aceste pagini din 1885 ca o expunere a conţinutului esenţial din teza de doctorat, într-o excelentă sinteză, făcută chiar de autor.

O bună parte din ideile tezei de doctorat au fost cuprinse şi chiar dezvoltate în articolele ulterioare de critică, teoria artei şi estetică. Un amănunt semnificativ: articolul *Arta naţională,* care la o privire superficială nu are nici o contingenţă -cu *Conceptul frumuseţii,* face o trimitere specială la teza de doctorat pentru a convinge pe cititor că opera de artă este un produs social, dar şi o creaţie a subiectivităţii artistice, a talentului. De altfel această trimitere bibliografică sub titlul *„Dr. Constantin Dimitrescu, Der Schonheitsbegriff.*
Line Esthetisch-psychologiscbe Studie, Leipzig, H. Matthes, 1877 este singura trimitere pe care o face autorul în acest articol.

în cursul său litografiat de *Istoria filozofiei în evul de mijloc,* Dimitrescu-Iaşi vorbind despre influenţa mediului asupra individualităţii şi concepţiei filozofilor, sublinia: *„Spuneam deja, în monografia mea despre noţiunea frumosului,* (subliniat I. I.) aceste deosebiri de impresiune asupra naturii.. ,[35] Trimiterea la teza sa de doctorat, care nu este o simplă citare la subsol, reprezintă de fapt o recomandare pentru lectură şi documentare, necesare studenţilor.

Nu vom rîndui aici alte numeroase eseuri de psihologie socială, de teoria artei şi de critică literară care conţin, într-o formă implicată, o parte a ideilor din teză. Poposim totuşi la un ultim mijloc important pentru difuzarea opiniilor lui Dimitrescu-Iaşi din lucrarea de doctorat. Ne referim la conferinţele cu teme de estetică în care, inevitabil, Dimitrescu- Iaşi a făcut apel la fondul de idei al lucrării sale. Un singur exemplu: în 1880 el susţinea

[35] C. D i r a i t r e s c u - I a ş i , *Istoria filozofiei în evui de mijloc>* pp. 232—233.

conferinţa *Sentimentul naturii în artă,* iar în 1882, C. Dimitrescu-Iaşi anunţa conferinţa *Principiul subiectivităţii în artă*[afi], teme atît de familiare pentru preocupările sale estetico-psihologice.

La capătul acestor consideraţii, concluzia unica este aceea că prin teza de doctorat, C. Dimitrescu-Iaşi a îmbogăţit gîndirea noastră estetică cu o valoroasă contribuţie, fructificată în parte în cultura noastră în primul rînd prin eforturile autorului, pe de altă parte, prin răspîndirea convingerilor sale la ascultătorii, cititorii si studenţii care I-au audiat.

Estetica artei

Estetica lui C. Dimitrescu-Iaşi nu sc circumscrie însă numai la ideile tezei sale de doctorat, ci cuprinde o arie tematică mult mai largă. De o majoră importanţă pentru gîndirea estetică a lui Dimitrescu-Iaşi este abordarea problemelor generale privitoare la artă. Reprezentînd obiectivarea sensibilităţii şi a frumuseţii, opera de artă „are ca ţintă reprezentarea frumosului"[36]. Această cerinţă, la prima vedere estetizantă, reprezintă un lucru firesc, întrucît transfigurarea frumosului se înfăptuieşte printr-un raport de forme, printr-un lucru izbutit artistic. Dimitrescu-Iaşi nu pierde din vedere intenţia artistului care, prin aceste forme, îşi propune să trezească anumite idei şi emoţii estetice. Elementul spiritual-estetic amplifică frumuseţea. întradevăr, opera de artă produce prin formele sale obiective, a căror armonie corespunde armoniei noastre spirituale, emoţia estetică. Aşadar, la frumuseţea formei intervine cu o parte egală frumuseţea conţinutului. Dimitrescu-Iaşi nu vede în reprezentarea frumosului numai calitatea expresiei sau numai forma frumoasă, ci el socoteşte că artistul poate să aibă ca subiect aspectele frumoase, dar şi lucrurile urîte, ceea ce probează faptul că frumosul nu devine o cerinţă în sine. Creatorul face ca „urîtul din natură transpus în artă să poată produce o operă de artă frumoasă". Frumos nu este subiectul în sine şi nici numai expresia, ci opera în totalitate, adică „caracteristicul în chipul cel mai desăvîrşit" sau, mai exact spus, frumosul înseamnă formă artistică „în acord cu semnificaţia conţinutului". Arta este „sensibilizarea concepţiilor ideale" pe baza fanteziei creatoare. Idealul artistic trebuie să fie potrivit cu spiritul timpului, iar pe de altă parte, creatorii, ca şi teoreticienii, vor trebui să aibă în vedere formele nepieritoare, menite să trăiască peste veacuri. Aspectele pe care le ridică gîndirea estetică a lui Dimitrescu- Iaşi demonstrează că arta apare ca un fenomen complex. Intre factorii apariţiei artei se cere să ţinem seama de bogăţia impresiilor, de natura estetică a materialului, de cultura socială a artistului şi publicului. Arta este „un produs individual", dar totodată şi un produs al spiritului social, suipus legilor evoluţiei umane. Ca mod de subiectivare a realităţii, concretizată într-o lume de imagini, arta este o sinteză a aspiraţiilor noastre care „ne susţine în desfăşurarea luptelor vieţii".

---

[87] „Adevărul", an. VII, 1894, nr. 1829 din 4. IV.
[36] Vezi *Criticile d-lui Gherea,* în „Drapelul", 1897, nr. 26, p. 1.

în procesul de creaţie, jocul fanteziei are o mare importanţă, dar la rîndul ei, „puterea de creaţie a fanteziei stă în strîns raport cu întreaga mentalitate a unui popor, precum şi cu gradul său de emotivitate" *(Arta naţională).* Problemele de psihologie, cele de tehnică a creaţiei sînt mereu raportate la contextul social, pentru că artele în diversele lor forme reprezintă o manifestare a vieţii unui popor. Acest reper fundamental I-a condus pe Dimitrescu-Iaşi către înţelegerea uned arte care „să reprezinte viaţa aşa cum este", o artă care crede „în puterea vie a adevărului“[68]. Din multitudinea aspectelor pe care le ridică arta, C. Dimitrescu-Iaşi a ştiut isă se oprească la coordonatele esenţiale, la latura omenească. Alături de celelalte forme ale conştiinţei sociale, artele „au de subiect sufletul omenesc"[69]. Odată cu apariţia artei vom avea nu numai „o înţelegere deosebită a naturii", dar şi o pătrundere mai profundă a spiritului şi a omenescului.

în definirea artei ca fenomen social un loc aparte trebuie să acordăm artistului, acela care încorporează prin opera sa într-o formă vie „adevăratul înţeles al vieţii" şi idealurile epocii. Opera de artă presupune şi ea o raportare complexă Fa viaţă, la public, la intenţiile autorului şi la talentul cu care şi-a înfăptuit aceste intenţii. Ideea relaţiei obiectiv- subiectiv apare şi aici. Dacă în aprecierea obiectului de artă Dimitrescu-Iaşi aminteşte în uncie articolc despre ocolirea consideraţiilor egoiste şi chiar de o anumită uitare de sine, despre care a vorbit Schopenhauer şi la noi T. Maiorescu, în altele el critică concepţia care cere artistului să se dezintereseze de viaţă şi de preocupările societăţii în care trăieşte. Artistul fiind produsul societăţii, trebuie fatal să răsfrîngă în opera sa „preocupările, frămîntările şi interesele păturii din care face parte". Este evidentă înţelegerea materialistă şi sociologică a artei şi a artistului ca produs al mediului în care trăieşte. Ideile şi idealurile artei se explică prin influenţa împrejurărilor, a culturii, a timpului şi prin specificul vieţii unui popor, cu alte cuvinte, artistul este o creaţie a vieţii sociale şi sufleteşti a poporului. Aşadar, subiectivitatea artistului, talentul şi geniul, ca factori ai creaţiei, presupun pe de o parte, raportarea la „dispoziţiunea naturală a artistului", pe de alta, la „cerinţele sociale" care condiţionează „viaţa artistului", tematica operei, gusturile şi idealurile etc. Aceste consideraţii ne dovedesc faptul că junimistul C. Dimitrescu-Iaşi a anticipat estetica ştiinţifică, fiind mai apropiat de concepţia materialistă a *Contemporanului,* decît de aceea a *Convorbirilor literare.*

[118] *Un document omenesc,* în *Revista pedagogică,* 1894, nr. 7—9, seria a Il-a, iulie-august, p. 304.
[89] *Arta şi morala,* în „Drapelul”, an. I, 1898, nr. 266 din 4. III.

C. Dimitrescu-Iaşi recunoaşte, asemenea esteticii sociologice franceze, influenţa mediului social asupra creaţiei poetice[70]. Relaţia artist—mediu social este aplicată în istoria artelor şi a literaturii pentru a cunoaşte înflorirea şi decadenţa curentelor artistice. Determinarea legilor estetice, după care s-a dezvoltat arta, este utilă pentru a indica „direcţia în care fatalmente trebuie să se producă evoluţiile viitoare ale artei". Determinismul concepţiei estetice a lui C. Dimitrescu-Iaşi I-a făcut să înţeleagă că o nouă epocă socială, politică, culturală aduce anumite

modificări şi în viaţa artelor, „idealuri noi îmbrăcate în forme noi, potrivite spiritului timpului". împreună cu critica modernă, estetica va trebui să elucideze relaţiile dintre artist şi mediul social pentru a explica corect procesul „înfloririi şi decadenţei curentelor artistice". Vorbind despre opera lui Dobrogeanu-Gherea, Dimitrescu-Iaşi sublinia că una dintre ideile originale ale criticii sale este aceea care vale ari.) „în organică legătură cu organismul social în care se produce"[37], r.seul care de/.voltă o idee apropiată de cea a lui Dobrofteami-Ghere.i este cel intitulat *Spiritul democratic în literatură, arte şi. ştiinţă.* Dimitrescu-Iaşi demonstrează, pe baza unei documentări de specialitate şi luînd poziţie faţă de teoriile neştiinţifice, că atît forma cît şi fondul creaţiilor umane şi a artelor „stau în legătură fatală cu tendinţele epocii în care se produc". Această determinare are caracterul unei legi generale. Autorul demonstrează că sub influenţa democratizării generale are loc un proces de umanizare a artei. Este demn de reţinut faptul că problema relaţiei dintre conştiinţa socială şi existenţa socială, rezolvată într-un spirit materialist, o găsim nu numai în acest eseu, în articolele de critică literară, ci şi în cursul său litografiat de istoria filozofiei. Tot ceea ce gîndim fie în literatură, fie în artă, fie în viaţa politică este într-un anumit fel rezultanta mediului „în care ne desfăşurăm activitatea şi personalitatea noastră proprie"[72]. C. Dimitrescu-Iaşi e preocupat „de factorii care colaborează pentru ca să alcătuiască o stare de spirit a momentului determinat"[73]. In fond, aceşti factori constituie existenţa socială. La cursurile sale de sociologie, vorbind despre societatea în care organizarea ar fi făcută astfel pentru ca toţi să producă, dar şi să beneficieze, el aprecia că într-o asemenea societate „literaţii, poeţii, artiştii şi oamenii de ştiinţă găsesc un cerc mai larg de desfacere a operelor lor care acum nu sînt la dispoziţia tuturor"'[4]. De asemenea, înţelegerea conştiinţei sociale ca expresie a existenţei sociale I-a ajutat pe Dimitrescu-Iaşi să vadă că o creaţie artistică „este la început un produs subiectiv"; „ea devine socială atunci cînd o întreagă masă se interesează de dînsa"[7a].

Concepţia corelaţiei dintre viaţa socială, creaţia artistică, influenţa mediului asupra artei şi a artei asupra conştiinţei sociale şi chiar asupra vieţii în ansamblu, implică o serie de aspecte importante pentru ceea ce am putea numi, la Dimitrescu-Iaşi, sociologia artei. Amintim în primul rînd problema evoluţiei şi revoluţiei, a mişcării şi progresului în artă. Conştiinţa estetică, concepţiile, categoriile, sensibilitatea estetică şi creaţia artistică trebuie considerate „ca nişte produse ale evoluţiunii". C. Dimitrescu-Iaşi analizează societatea şi constată că între unităţile sociale „există un

---

[37] *Opera d-lui Gherea,* în „Drapelul", 1897, nr. 31, din 18.VI, p. 1.
[37] *lbidem,* p. 229.

antagonism permanent care determină mişcarea lor progresivă". Dacă arta este o creaţie a subiectivităţii şi „trebuinţa" poate fi şi ea o cauză a antagonismului, a mişcării înainte, se înţelege că arta poate şi trebuie să exprime aspiraţiile fundamentale ale societăţii. Progresul culturii a produs o diferenţiere a nevoilor spirituale. Cu erudiţia şi inteligenţa caracteristică, C. Dimitrescu-Iaşi abordează o problemă delicată, aceea a progresului în artă. Evoluţia creaţiei poate să cunoască două praguri, unul al spiritului de conservare, celălalt, al spiritului novator, cu caracter revoluţionar. Progresul stă în „realizarea de concepţii artistice noi"; progresul trebuie văzut şi în funcţie de condiţiile multiple ale vieţii artistului, ale educaţiei estetice a publicului, dar şi în funcţie de formele „din ce în ce mai nepieritoare" ale artei. Tendinţa de inovare poate oferi şi tentaţia către forme „greşite ale artei". Progresul în artă este pus apoi în relaţie cu idealurile social-estetice. La rîndul
lor „idealurile artei se perfecţionează în raport cu progresul mentalităţii şi cu rafinarea vieţii". Idealul pentru care a militat C. Dimitrescu-Iaşi a fost acela al democraţiei. Ca intelectual de elită, el s-a străduit să arate şi modul în care are loc procesul de democratizare a artei. Progresul ideilor democratice a înrîurit şi mişcarea literară: „cu cît cercul celor care pot aprecia mersul ştiinţei şi al artei creşte, cu atît importanţa socială a acestor producţiuni mintale sporeşte". Sporirea şi emulaţia duc către un anumit progres. în regimul democratic, arta se adresează unor cercuri tot mai întinse; acest fapt influenţează asupra creaţiei, care devine tot mai omenească, umanizarea fiind un semn al progresului. Democratizarea, susţine Dimitrescu-Iaşi, ne ajută să întrevedem noi orizonturi, atît în ceea ce priveşte „fondul gîndirii şi al simţirii omeneşti[1]', cît şi în privinţa „artelor frumoase". Un semn sigur al ridicării nivelului cultural al ţării este „năzuinţa pronunţată a femeilor române către cultura superioara", în «trînsă legătură cu progresul în artă şi cu spiritul democratic au fost ridicate şi alte probleme, cum este aceea a independenţei, a libertăţii clc creaţie, a influenţei artelor asupra vieţii sociale etc. După convingerea sa intima „fara independenţă, nu poate exista nici artă, nici artist*' şi ca atare nu se poate manifesta libertatea de inspiraţie a artistului. Independenţa în creaţie, ca şi în gîndire, se cucereşte prin sacrificii personale şi numai de către anumite „caractere viguroase", în privinţa influenţei exercitate de artă asupra societăţii, Dimitrescu-Iaşi mărturisea: „revoluţiile produse în arte şi ştiinţă nasc transformări în întreaga ordine socială şi politică". în mod firesc, această concepţie sociologică a artei I-a condus de Dimitrescu-Iaşi să pledeze pentru o artă a vieţii care „să reprezinte viaţa aşa cum este . .., crezînd în puterea vie a adevărului"[76]. Esteticianul român sublinia, de exemplu, că în calitate de literat, E. Zola a ştiut să înfiereze minciuna,

corupţia, aberaţiile etc. pentru ca astfel să asigure triumful adevărului[77] şi prin scrisul său să contribuie la progresul social. încheiem comentariile noastre la această problemă a progresului şi democraţiei artei cu un îndemn memorabil şi

[7ti] *Un document omenesc,* în „Revista pedagogică**, 1894, nr. 7—9, seria a Il-a, **p.** 304.

[77] F a u s t , *Zola osîndit,* în „Drapelul", 1898, nr. 225, din 14.11.

deplin actual pe care Dimitrescu-Iaşi îl formula în interviul publicat de revista *Adevărul:* „Luaţi subiecte din viaţa reală, răsfrîngeţi-vă personalităţile în formele cele mai proprii şi veţi face opere de artă".

Raportarea artei la clasele sociale, la popor şi naţiune a adus şi pentru gîndirea estetică a lui C. Dimitrescu-Iaşi un spor de argumentare pentru conceptele de tendinţă în artă, caracter popular şi stpecific naţional. Operele de artă determină o apreciere şi o judecată de valoare în funcţie de modul în care satisfac armonia vieţii noastre sufleteşti şi totodată în măsura în care ele aduc un serviciu unor anumite categorii sociale. Dimitrescu-Iaşi distinge între arta care satisface gustul estetic al burgheziei, cîndva o clasă progresivă, şi arta proletară, care este „un mijloc pentru a răsturna actuala ordine de lucruri". Dimitrescu-Iaşi se arată un partizan al artei cu tendinţă. Pentru el este firesc ca artiştii proletari să cînte propriile lor aspiraţii „putînd foarte bine face opere de artă viabile".

în spiritul unor vechi tradiţii ale esteticii şi artei noastre majore, şi C. Dimitrescu-Iaşi cere o artă originală, care să fie legată de geniul propriu al poporului. Puterea de creaţie a unui popor, cu cît e mai intensivă, cu atît arta va fi mai gustată şi mai răspîndită. Arta este o manifestare caracteristică pentru viaţa spirituală a poporului: „Artistul cu întreaga lui subiectivitate este oglinda în care se răsfrîng mişcările vieţii sufleteşti ale unui popor". Aceasta este explicaţia logică a faptului că arta poate înrîuri dezvoltarea unui popor.

Caracterul umanizator al artei, influenţa acesteia în direcţia spiritului democratic, năzuinţa artelor de a exprima idealurile poporului sînt legate şi de cerinţa specificului naţional: „în artă se manifestă prin excelenţă caracterele de individualizare ale unei naţiuni" *(Arta naţionala).* Dimitrescu-Iaşi era deplin convins că „viitorul este al artei naţionale", de aici o cerinţă esenţială revenea şi teoreticienilor care puteau găsi un izvor de autentică plăcere intelectuală „în studiul istoriei sau poeziei naţionale". Esteticianul are menirea de a surprinde în neîntrerupta evoluţie a fondului şi formelor pe care le îmbracă arta, limitele generale în care are loc evoluţia, dar şi particularităţile speciale legate de epocă, şcoală sau curent, de viaţa şi specificul unui popor. Vorbind despre naturalismul şcolii lui Zola, Dimitrescu-Iaşi aprecia încrederea în puterea muncii, apoi „dorinţa

sănătoasă de luptă pentru îmbunătăţirea vieţii, prin forţele naturii cucerite" şi, în fine, remarca faptul că literatura, artele frumoase s-au transformat în sensul preconizat de arta realistă.

Aderenţe psihologice în estetica lui C. **Dimitrescu-Iaşi**

Creaţia, frumosul, artele sînt obiect de studiu pentru un însemnat număr de ştiinţe social-umaniste; între acestea psihologia ocupă un loc distinct. în teza de doctorat, Dimitrescu- Iaşi şi-a intitulat un capitol *Elementele subiective ale frumuseţii.* Factura psihologică a esteticii sale, în linii generale o estetică filozofică, sociologică etc., se explică prin aceeaşi aspiraţie de a întemeia ştiinţific doctrina estetică. în concepţia sa, estetica fiind strîns legată de studiul ştiinţific al sufletului omenesc, Dimitrescu-Iaşi a căutat să vadă care sînt legile psihologice, determinante pentru explicarea fenomenului estetic.

Stabilirea influenţelor psihologice ale frumosului şi artelor se vădeşte ca o preocupare semn-ificaiivă pentru filozoful român. El a acordat o statornică atenţie manifestărilor subiective, sentimentului estetic şi trăirilor, pe care le generează opera de artă şi frumosul. Artele se deosebesc înte ele, nu numai în funcţie de materialul estetic în care se obiectivează sub o formă artistică conţinutul spiritual, ci şi după „felul influenţei lor asupra noastră". Opera de artă este frumoasă şi va reprezenta o valoare numai în măsura in care poate trezi anumite manifestări subiective, impresii estetice, sentimente şi idei estetice. Fără îndoială că emoţia estetică presupune ca o condiţie specifică armonia formelor, care simbolizează ideea.

în centrul ideilor estetice ale lui C. Dimitrescu-Iaşi a stat ■cercetarea sentimentelor estetice, ca „dispoziţiuni naturale, înnăscute şi educabile. Dintre aceste sentimente, cel de plăcere a făcut obiectul unei analize mai nuanţate. Plăcerea este consubstanţială frumuseţii, reprezentînd componenta subiectivă. Plăcutul însă are o sferă de cuprindere mai mare decît frumosul, deoarece plăcerea poate fi simţire estetică, dar şi egoistă, utilitară, morală. Plăcutul poate să varieze de la popor

I.i popor, dc Ia o epocă la alta, în funcţie de gust, de la un individ la altul, ba chiar la acelaşi individ. în noţiunea de plăcere, Dimitrescu-Iaşi semnalează reacţia de impresionabi- litate, dar plăcerea poate fi legată şi de modă, de tendinţa de imitare, încît faţă de plăcerea estetică, determinată de frumos, în plăcut nu distingem idealul. Din familia sentimentelor estetice, Dimitrescu-Iaşi a caracterizat apoi, în cursurile susţinute la Universitatea din Iaşi, *sublimul, pateticul, gingaşul, ridicolul* etc. Sublimul este sentimentul demnităţii omeneşti în faţa fenomenelor grandioase din natură. El distinge, asemenea esteticii lui Kant, un sublim al extensiunii spaţiale şi unul dinamic, manifestare a forţelor naturii în timp. Bunătatea, ca trăire, poate avea anumite implicaţii estetice, dar numai în măsura în care vom avea în comportarea noastră o armonizare cu legile existenţei sociale. Pateticul este acea sensibilizare pe care *o* avem faţă de suferinţele semenilor noştri. Acest sentiment puternic ar avea la bază ceea ce Winckel- mann numeşte „măreţia liniştită". Apropiat de frumos este gingaşul, care se defineşte prin elementul de delicateţe, dar şi prin cel de naivitate, de frăgezime. în opoziţie cu sublimul şi frumosul se aflã ridicolul. La baza ridicolului stă contrastul „între ceea ce este cineva şi ceea ce voieşte el să arate". Dimitrescu-Iaşi deosebeşte în cadrul sentimentelor estetice două componente şi anume: starea sufletească anterioară şi fondul aperceptiv, şi în al doilea rînd „impresiunea momen- tului", factori care sînt într-o intimă condiţionare prin sistemul asociativ. Frumosul şi celelalte categorii sau sentimente estetice se bazează pe o complicată conexiune a factorului subiectiv şi asociativ.

C. Dimitrescu-Iaşi a simţit ca o obligaţie ştiinţifică să abordeze şi alte probleme, cum ar fi: atitudinea estetică, din care va deriva tendinţa în artă, pasiunea pentru frumos şi înlănţuirea unor idei legate de pasiune, de aici cerinţa pentru o pasiune „luminată". în artist conlucrează pasiunea, ideea, talentul şi idealul. Artistul reprezintă „un om talentat" care ştie să emoţioneze, să creeze opere plăcute nouă. Vorbind despre artist, Dimitrescu-Iaşi abordează şi alte probleme cu implicaţii psihologice, cum sînt: talentul şi geniul, puterea de creaţie şi fantezia etc. între talent şi geniu deosebirea este calitativă; cantitativă poate fi deosebirea între talent şi talent, unde elementele pot fi comparate. în procesul de creaţie,
I. intezia ia la artisr şi o formă lucidă, arta nefiind numai expresia unui joc al fanteziei, în afara gîndirii şi sentimentului. Puterea de creaţie a fanteziei stă în strîns raport cu întreaga mentalitate a unui popor, cu gradul său de sensibilitate.

Un concept esenţial pentru gîndirea estetică a lui Dimitrescu-Iaşi este acela al idealului. Arta şi frumuseţea au o semnificaţie ideală. Dimitrescu-Iaşi vorbeşte despre relaţia dintre ideile poetice şi idealul unui artist, despre

idealurile de frumuseţe, desăvîrşire, plasticitate, despre idealurile noastre moral-estetice şi idealizarea formelor în artă etc. Orice operă de artă, pe lîngă partea obiectivă, reală presupune „o parte ideală"[78]. Idealul însă, ca putere creatoare a minţii, se realizează cu concursul fanteziei: „fantezia creează idealul sau idealizează formele obiective". Deci între ideal şi fantezie, între modelul imaginar şi aspiraţiile reale există o lăuntrică legătură.

Analizînd conceptul de frumos, C. Dimitrescu-Iaşi precizează că „frumuseţea artistică ia naştere ca o satisfacţie a simţului frumosului şi a fanteziei active". Analr/a psihologică a conceptului de Irumos aduce la masa de lucru a lui C. Dimitrescu-Iaşi analiza unor variate componcntc psihologice, care alcătuiesc conştiinţa estetică. El vorbeşte despre puterea interioară, despre imboldul în artă şi satisfacerea imboldului de către frumuseţe, despre plăcerea estetică şi_ arta, ca o formă animată spiritual a sensibilităţii, exprimată artistic, despre conştiinţa de sine şi reflectarea artistică, relevînd în toate aceste manifestări estetice legile specifice. într-un spirit materialist, C. Dimitrescu-Iaşi evidenţiază caracterul reflectoriu al frumosului şi artei, în cadrul vieţii sociale. Frumuseţea umană este o frumuseţe morală în măsura în care avem o „armonie între faptă şi consecinţe". Poziţia ştiinţifică a esteticii sale psihologice derivă din acceptarea factorului obiectiv ca primordial faţă de trăirile estetice subiective. Natura, frumosul, arta, forma sînt izvoarele plăcerii estetice. Valoarea şi importanţa formei constă tocmai în faptul că „forma e aceea care acţionează estetic", prin armonie, simetrie, proporţie, reprezentînd ordinea. Ordinea însă, ca şi ar- /MOIIia etc. sînt şi componente spirituale. Dacă forma este materială şi determină sentimente estetice simple, conţinutul este spiritual şi de aceea activizează sensibilitatea, gîndirea, conştiinţa. Forma este o condiţie a intuiţiei estetice, dar numai în unitate cu conţinutul, opera de artă şi frumosul pot pune în mişcare sentimentele estetice înalte, idealurile şi conştiinţa estetică. Dimitrescu-Iaşi semnalează unitatea şi dialectica acestor componente; raporturile formale constituie baza satisfacţiilor estetice. Forma trece în conţinut devenind trăire: „Conţinutul obiectiv se transformă totodată într-un conţinut subiectiv, spiritual", va preciza Dimitrescu-Iaşi. Opera de artă este exprimarea vieţii noastre spirituale, adică obiectivarea unor semnificaţii, unor idei şi idealuri, unor aspiraţii şi trăsături specifice. Prin reprezentările auditive şi vizuale, într-o formă materială se concretizează frumosul spiritual. Dacă formele obiective ne apar în acelaşi timp ca expresie a anumitor stări subiective ale spiritului omenesc, aceasta înseamnă că la rîndul lui conţinutul devine formă. Iată, prin urmare, cum această lege generală a unităţii dintre conţinut şi formă s-a întemeiat convingător pe baza unor explicaţii psihologice şi estetice, absolut necesare.

Consideraţii estetice asupra artelor

Spaţiul şi timpul, forma şi conţinutul, preponderenţa elementului subiectiv sau a celui obiectiv, componente pe care le găsim în toate ramurile de artă, dar în proporţii diferite, I-au determinat pe C. Dimitresecu-Iaşi să cerceteze legile generale ale frumuseţii artistice în funcţie de particularităţile principalelor ramuri de artă. Astfel el ajunge să clasifice artele în funcţie de criteriul estetic, al modului cum acestea pot comunica frumosul, mai apoi să prezinte o succintă caracterizare a fiecărei arte.

Arhitectura, ca artă şi ca formă generală a producţiei materiale, cunoaşte — după Dimitrescu-Iaşi —• o determinare utilitară, tehnică, dar răspunde în aceeaşi măsură şi la cerinţele estetice: „Fiind creaţie a omului, construcţia va fi şi frumuseţe", adică şi artă frumoasă. C. Dimitrescu-Iaşi face observaţia că arhitectura este „o artă a formelor obiective,

Inimoase prin excelenţă". în comparaţie cu poezia în care elementul subiectiv predomină, în arhitectură dimpotrivă, elementul obiectiv este dominant. Observaţia are un aer hegelian, dar nu concordă cu estetica idealistă deoarece autorul nu se referă aici la dominarea materiei de către spirit, aşa cum o face Hegel. De asemenea, nu se poate trage concluzia că libertatea artistului-arhitect ar fi mai restrînsă decît a celorlalţi creatori, deoarece, în calitatea ei de artă, arhitectura este o creaţie liberă. Dimitrescu-Iaşi schiţează şi unele caracterizări ^ale stilurilor în arthitectură. Aşa de pilda arhitectura egipteană se distinge prin „dimensiunea uriaşă şi fastul uluitor", prin care se intenţionează „să se mişte inima şi să impună spiritului prin impresia sublimului". Spre deosebire de aceste construcţii, arhitectura greacă răspunde altor idealuri şi criterii estetice, cum ar fi „claritate simplă", diversitate simetrică şi proporţionarea formelor în spaţiu, echilibru „între greutate şi rezistenţă". Toate aceste calităţi sînt de fapt chestiuni ale formei şi conţinutului în arhitectură.

în cadrul artelor plastice, Dimitrescu Taşi se opreşte în capitole speciale pentru a caracteriza sculptura, pictura etc. Sculptura, dc exemplu, poate exprima ccle trei dimensiuni ale realităţii, dar nu-i este proprie culoarea. Pictura, în schimb, încearcă prin culoare şi numai pe două dimensiuni să exprime realitatea tridimensională. în aceste arte, elementul subiectiv şi de conţinut, contrabalansează pe cel obiectiv al formei, în cadrul artelor dinamice, Dimitrescu-Iaşi caracterizează frumosul muzical, exprimat prin anumite raporturi şi structuri armonice, melodice, ritmice, precum şi dansul, ca artă, în care spiritualitatea se comunică prin mişcarea variată a corpului. Sînt extrem de preţioase observaţiile privitoare la muzică. în calitate de simboluri, prin combinarea lor şi prin modificările variate, sunetele exprimă starea noastră interioară şi totodată reprezintă expresia emoţiilor trăite de artist, în muzică elementul subiectiv e şi mai pronunţat. Limbajul sonor poate suscita în noi, pe baza unor „serii de reprezentări" un mesaj afectiv şi ideatic distinct. Dimitrescu-Iaşi încearcă să definească noţiuni cum sînt: ritmul, melodia, armonia ca modalităţi de comunicare proprii pentru muzică. Stabilind valoarea lor estetică, dar fără a le absolutiza, el observă că sînt popoare cărora „le place muzica cea mai dezarmo- nică". Muzica, fie cea descriptivă, fie cea poetică este o artă a spiritului, o artă dinamică care presupune evoluţie, o artă expresivă. Elementul poetic al muzicii este „un factor spiritual indirect al frumosului muzical". în această artă, Dimitrescu-Iaşi poate releva şi mai bine că frumosul presupune un acord al raporturilor formale şi al stărilor afective corespunzătoare. Cursurile sale de estetică au concretizat aprecierile generale prin exemple luate din creaţia şi arta autohtonă. Doina, de pildă, era considerată ca un mijloc de a exprima anevoioasa viaţă istorică a poporului nostru care a trăit în mijlocul unor puternice curente de invazie.

Dimitrescu-Iaşi a ştiut să descifreze legătura intimă dintre artă şi aspiraţiile de libertate. El sublinia, pe baza constatărilor, convingerea că „spiritul de libertate în creaţiunile artei se afirmă cu mai multă vigoaTe încă din acest sfîrşit de veac"[38].

în funcţie de principalele ramuri de artă s-ar putea distinge o estetică muzicală, picturală, literară. Recenzînd *Poetica* lui I. Manliu, Dimitrescu-Iaşi vorbeşte despre o estetica a poeziei care să servească drept un stindard în jurul căruia „să se grupeze năzuinţele poetice de valoare ale timpului". în acest articol, recenzentul recunoaşte că estetica poeziei izvorăşte din studiul geniului creator, că de fapt, adevăratul legiuitor rămîne „etern geniul poetic". Aceste afirmaţii demonstrează că opiniile din teza de doctorat au fost continuate în diverse articole şi studii ulterioare.

C. Dimitrescu-Iaşi a acordat o atenţie sporita literaturii şi poeziei, pentru că aceste creaţii satisfac sensibilitatea, fantezia, gîndirea etc. El releva că poezia poate dinamiza participarea noastră la viaţă şi nu se sfia să afirme că „o oră de poezie sublimă ne despăgubeşte pentru multe zile de mizerie". In aprecierea poeziei, Dimitrescu-Iaşi ţinea seama de originalitate, de temperamentul poetic, de puterea de evocare şi emoţionare etc. Viaţa omenească nu este însă alcătuită numai „din poezie şi lumină", ci şi din umbră, proză, ridicol, mizerie, iar scriitorul are obligaţia de a prezenta „în culori poetice" realităţile vieţii în toată complexitatea lor. El critică idilizarea şi pe idealişti, ia poziţie faţă de Ernest Renan, exponent al aristocraţiei literare, polemizează cu Max Nor dau în problema geniului şi a talentului, judecă cu asprime pe Paul Reymond pentru modul cum acesta înţelege miturile în literatură etc. Ca artă a cuvîntului, literatura i-a prilejuit lui Dimitrescu-Iaşi observaţia că între cuvînt şi reprezentare, între ideea şi emoţia exprimate poetic există o asociere care determină în stările noastre subiective gîndirea poetică şi sensibilitatea estetica.

Concluzii finale

Din această analitică trecere în revistă a unor coordonate esenţiale pentru gîndirea şi activitatea lui C. Dimitrescu-Iaşi se desprind cîteva concluzii ferme. Cea mai importantă îl va convinge pe cititor că Dimitrescu-Iaşi este, alături de filozoful, sociologul, psihologul, pedagogul etc. şi un remarcabil estetician. Estetica sa este una de factură materialistă, experimentală şi realist-psihologică. Accentul pe obiectul estetic, artistic etc., fără a neglija afectul şi subiectivitatea, grija cârc o acordă formei, ca

[38] Vezi „Revista pedagogică", an. I., 1892, nr. 2, p. 92.

realitate posibil de analizat ştiinţific, dar în egală măsură şi conţinutului spiritual, dovedesc aceste partieulnriiăţi ale gîndirii sale cstctice. Dimitrescu- Iaşi este estetician nu numai pentru oarecare idei estetice implicate, ci * i prin activitatea sistematică în acest domeniu şi cu continuitate dc gîndire profundă şi originală în preocupările esteticii noastre.

Reprezentant de seamă al Junimii, C. Dimitrescu-Iaşi ocupă un loc aparte în estetica acestei mişcări deoarece, în comparaţie cu Titu Maiorescu şi A. D. Xenopol, care au adus reale contribuiţi de estetică, dar au fost, unul critic literar, celălalt istoric, spre deosebire de I. L. Caragiale, M. Eminescu, G. Panu, în gîndirea cărora găsim o estetică implicată, iar în cazul Slavici, explicitările estetice au un nivel mediu, faţă de V. Conta, P. P. Negulescu, Şt. Velovan care au teoretizat în unele articole de estetică, însă n-au reuşit să elaboreze sisteme, în sfîrşit, dacă I. Pop Florantin a scris mai multe lucrări de estetică, dar în acestea găsim numai aspiraţii spre o estetică ştiinţifică etc., C. Dimitrescu-Iaşi este în cadrul acestui curent cel dintîi estetician cu adevărat, care are o teză de doctorat cu subiect de estetică filozofică, care a ţinut cursuri de estetică, a publicat diverse articole cu subiecte de profil estetic şi a susţinut variate conferinţe privi-

toarc Ia artă, frumos etc. Estetica sa, prin orientarea filozofică, prin metodologia de elaborare, prin problematica abordată şi documentarea amplă, chiar dacă este în parte eclectică, anticipează, cu rezultate remarcabile, estetica ştiinţifică. Dimitrescu-Iaşi îşi construieşte estetica sa pe criteriul sintezei obiectivului şi subiectivului, conţinutului şi formei, realului şi idealului, a generalului şi particularului etc., anun- ţînd estetica dialectică, aptă să ridice această disciplină la nivelul legilor ştiinţei, preciziei şi corectitudinii.

C. Dimitrescu-Iaşi are meritul de a fi cunoscut, printr-o amplă documentare, doctrinele esteticii universale şi de a fi luat poziţie faţă de orientarea idealistă, criticînd estetica speculativă şi ipotezele apriorice. Pentru el estetica va trebui să devină nu o metafizică abstractă şi speculativă, ci o disciplină capabilă să foloscască datele concrete ale experienţei, pe care să lc descrie şi să le explice cauzal. Gîndirea sa lucidă avea întotdeauna acoperire, pentru că pleca de la realitate, de la fapte, de jos, de la experienţa psihologică şi de la cea socială.

Esteticianul C. Dimitrescu-Iaşi reprezintă prin gîndirea sa o direcţie progresistă. El este un militant obiectiv, realist şi democrat, care se integrează liniei fundamentale a materialismului. întemeierea ideilor sale pe datele istorice şi pe cele reale din societate, cultură, artă I-au condus către estetica sociologică, dominantă şi în planul gîndiri universale.

în sfîrşit, considerăm că C. Dimitrescu-Iaşi este primul estetician român care s-a afirmat şi dincolo de hotarele patriei noastre, reuşind să susţină doctoratul la filozoful W. Wundt şi să-şi publice teza la Leipzig în 1877. Luînd în consideraţie şi estetica *Einfuhlung*-*ului el aduce în ţara noastră un punct de vedere original, recunoscând frumosului cerinţele abordării dialectice complexe, corelînd frumosul din natură şi artă, înţelegînd adevărul că fenomenele estetice implică o raportare la om, că în analiza acestor probleme gînditorii vor trebui, prin metode ştiinţifice, să fundamenteze legile de manifestare a fenomenelor estetice.

C. Dimitrescu-Iaşi a năzuit şi a reuşit, dovadă opera sa şi aprecierea ei, să depăşească poziţiile absolutizante ale esteticii idealiste sau formaliste, ale celei metafizice sau spiritualiste.

ION ILIESCU

CONCEPTUL DE FRUMOS

Un studiu estetico-psihologic de Dr. Constantin D. Dimitrescu

Traducerea s-a efectuat după originalul în limba germană: Der Schonheitsbegriff Leipzig, Verlag Heinrich Matthes, 1877

CUPRINS

Dedicat
tatălui său,
Dimitrie Dimitrescu, în semn de
dragoste filială şi recunoştinţă de
către
autor.

CUViNT FNAINTE

în momentul în care ne-am propus ca subiect al cercetării noastre din prezenta lucrare *conceptul frumuseţii,* intenţionam să aducem o contribuţie la soluţionarea actualei controverse dintre *estetica formală* şi *estetica materială*),* din punctul de vedere al celei dintîi şi în baza unei cercetări pozitive a domeniului. *Ideea fundamentală* a eseului nostru constă în faptul că noi admitem nu numai doi factori constitutivi ai frumuseţii, ci şi două forme principale, specifice ale acesteia. Deosebim o *frumuseţe pur formală,* în care relaţiile obiective ale formelor alcătuiesc baza plăcerii estetice şi *o formă animată spiritual a acesteia,* în care formele obiective sînt legate de un conţinut subiectiv, în care deci ambii factori ai frumuseţii colaborează în vederea impresiei totale; prin urmare, adevărata bază a stimulării sentimentului nostru estetic rezidă tocmai în *raportul* reciproc al acestora.

Dacă această ipoteză s-ar dovedi cu drept cuvînt întemeiată, pe de o parte, şi-ar dobîndi justificarea estetica formală:

1) deoarece există aspecte ale frumosului, atît în artă cît şi în natură, care pot avea numai o valoare pur formală;

2) deoarece relaţiile formale alcătuiesec condiţia fundamentală a oricărui fenomen estetic în genere. Iar pe de altă parte s-ar justifica pe deplin şi estetica materială în măsura în care se stabileşte, ca un fapt incontestabil, din punct de vedere al principiului psihologic *al asocierii* şi din acela al *simbolizării naturale,* existenţa *unui conţinut spiritual, ideal* al fenomenelor frumuseţii — dacă nu în toate, cel puţin în majoritatea cazurilor date. Oricum, îl rugăm pe binevoitorul cititor să considere această încercare doar ca pe o expresie momentană a unei opinii şi, totodată, să-i ierte autorului — un străin — îndrăzneala de a fi scris în germană.

Leipzig, 28 Iulie 1877

L>V

*) Estetica *materială* (*Stoffaesthetik),* termen folosit în epocă, ar corespunde astăzi esteticii *tematice, de conţinut.*

Partea introductivă

Ce este *frumosul*? — Cei mai renumiţi gînditori ai antichităţii şi ai timpurilor mai noi au consacrat acestei probleme o mare parte din strădaniile lor intelectuale şi, cu toate că, în scurtul interval de numai un secol şi ceva — de cînd s-a întemeiat ştiinţa frumosului ca disciplină filozofică specială, sub numele de estetică — literatura ei s-a îmbogăţit foarte mult, ne aflăm, şi astăzi, în faţa acestei probleme, aproape tot atît de nesiguri ca la început. Este drept că fiecare şcoală filozofică sau de artă poate da un răspuns prompt la întrebarea noastră, dar aceste şcoli se contrazic atît de mult în părerile lor, îneît, în cele din urmă, trebuie să ne punem întrebarea, dacă nu cumva problema constituie, într-adevăr, total sau parţial, o enigmă de nedcsleg.it.

în estetica propriu-zisă s-au dat, ce-i drept, pîna acum destul de multe răspunsuri la unele probleme particulare; nu este cazul să enumerăm aici toate aceste rezultate, căci ajunge dacă ne referim numai la lucrările lui *Helmhoh, Fechner, Zeising, Herbart, Zimmermann, Vischer* şi ale altora. însă tocmai problema cea mai generală *punctum salicus,* în jurul căreia se grupează celelalte şi prin care ar trebui ca legile speciale, descoperite pe căi empirice, să-şi afle ultima lor motivare, ca părţi ale unui întreg şi ca adevăruri estetico-şt'in- ţifice, categoria supremă — conceptul frumuseţii — prin a cărei definire s-ar putea obţine şi o metodă bine precizată pentru cercetările de mai tîrziu, este, pînă acum, neclară şi a rămas încurcată în diversitatea opiniilor. Tocmai acest fapt explică şi motivul pentru care unul din cei mai de vază esteticieni (1) a recunoscut, în ultimul timp, că această

I

ştiinţă *„se află încă la începuturile ei"*.

Maiorîtatea cercetărilor celor mai de seamă asupra frumosului despre care aminteşte istoria esteticii nu reprezintă, din punct de vedere al problemei principale, decît o pendulare indecisă între două concepţii opuse în legătură

cu aceasta: adică, se relevă în mod deosebit fie latura *subiectivă,* fie cea *obiectivă,* a frumosului. — O astfel de oscilare între cele două concepţii despre frumos, *ca raport al formelor* (2) şi *ca înfăţişare a ideei,* descoperim pînă şi la *Platon.* Aristotel însă susţine cu tărie caracterul comensurabil, pur şi formal al frumosului. Pentru el, frumosul reprezintă ceva compus, ceva ce constă din părţi şi, ca atare, este *desăvîrşire, ordinea părţilor, proporţie şi unitate in diversitate.* De aceea este el numit părintele adevăraţilor formalişti ai esteticii; tot aşa cum Platon, cu toată valoarea pe oare o acordă, şi el, formei, în *Philebos, Hippias, şi Timeus,* datorită faptului că în *Phedru, Simpozion şi Republica* plasează frumosul în ideea pură, devine creatorul idealismului estetic sau al filozofiei conţinutiste a frumuseţii. în sfîrşit, la Plotin descoperim un progres către abstracţie şi spiritualism (sau subiectivism). La acesta, ceea ce este în contradicţie cu limitarea, adică, cu materia, nu mai este realitatea structurată artistic, ci conceptul însuşi, absolutul, frumosul. Plotin constituie punctul de plecare al esteticii creştine, fundamentate pe concepţia dualistă despre lume şi pe dispreţuirea materiei. Ideile lui Plotin au fost Încreştinate ulterior de către Sf. Augustin.

însă teoriile estetice ale antichităţii nu constituiesc un sistem, ci reprezintă doar nişte cugetări emise ocazional. De- abia la mijlocul secolului al XVIII-lea descoperim, în şcoala lui Wolf, prima încercare, a lui *Baumgarten,* de a trata teoria despre frumos în mod sistematic, ca pe o disciplină filozofică de sine stătătoare, alături de logică şi etică, sub numele de „Estetică" şi, astfel, Baumgarten trece drept întemeietorul esteticii. El o fundamentează pe o divizare incompletă a proceselor de gîndire şi a activităţilor conştiinţei. El deosebeşte, astfel, o cunoaştere senzorială, o cunoaştere intelectuală şi o voinţă morală, drept procese ale celor trei facultăţi distincte ale sufletului, cărora le corespund trei feluri de desăvîrşire: frumosul reprezintă desăvîrşirea celei dintîi, adevărul, al celei de-a doua, binele, al celei de-a titeia, din cercetarea lor ştiinţifică luînd naştere trei ştiinţe diferite: estetica, logica şi etica. Cu aceasta s-a realizat, pentru prima dată, cel puţin o strictă delimitare şi distincţie *fenomenologică* a *frumosului* faţă de *bine* şi *adevăr* — care, în antichitate, erau atît de adesea amestecate. Baumgarten sta- bilcşte drept *caracteristica* esenţială a frumuseţii: „Ordinea părţilor şi anume, atît în raporturile lor reciproce cît şi faţă de întreg"; ca *scop* al acesteia, satisfacţia şi stimularea unei dorinţe de a pune stăpînire pe ea. Dar, prin aceasta, el dă, din nou, urmaşilor săi (*Sulzer, Mendelssohn şi Moritz)* posibilitatea de a confunda binele şi frumosul, deoarece aceştia stabilesc drept scop principal al frumosului artistic deşteptarea unui sentiment puternic pentru adevăr şi bine. împotriva lor iau atitudine, apoi, *Winckelmann şi Lessing.* Lucrările lor de estetică se caracterizează: 1) prin recunoaşterea unei frumuseţi formale a figurii omeneşti, care nu depinde de frumuseţea sufletului; 2) prin faptul că

reflexiile lor despre frumos se întemeiază pe fondul bogatului conţinut material furnizat de istoria artelor. „Dacă facem speculaţii în legătură cu arta numai după noţiunile generale" — spune^ Lessing — „putem fi ademeniţi spre unele idei fixe pe care să le descoperim, apoi, peste mai mult sau mai puţin timp, spre ruşinea noastră, infirmate în operele de artă". Iar, mai departe, adaugă: „Ceea ce au făcut artiştii vechi mă va învăţa ce trebuie să facă artiştii în genere" (3). 3) Prin strădania dc purificare a gustului estetic general şi prin întoarcerea lui la viziunile sănătoase ale operelor antice. Tocmai prin această concepţie antică despre artă au fost călăuziţi amîndoi spre recunoaşterea unui element spiritual, a unei idei care apare în frumuseţea formei şi care, împreună cu frumuseţea materială a formei, alcătuieşte idealul suprem al frumuseţii.

Winckelmann distinge o frumuseţe naturală, o frumuseţe a conturului, o frumuseţe a veşmîntului, o frumuseţe a expresiei şi o frumuseţe a procedeelor tehnice; aceste momente se împletesc în *noţiunea deplină, concretă a frumuseţii,* în care putem distinge o serie de gradaţii: 1) *frumuseţea materială a formei,* constînd, în general, în liiniatura figurii; 2) *frumuseţea ideală a atitudinii,* în simplitatea nobilă şi măreţia calmăj 3) *frumuseţea expresiei* care, dat fiind că nu pare posibilă decît presupunîndu-le pe primele două, reprezintă realizarea supremă a idealului antic al frumuseţii.

Lessing amplifică dezvoltarea esteticii lui Winckelmann mai ales pe latura poeziei. După Lessing, formele succesiunii şi simultaneităţii sînt acelea pe care se bazează orice gen de frumuseţe şi, prin aceasta, se arată de acord cu Baumgarten pentru care conceptul desăvîrşirii nu conţine nimic altceva decît noţiunea pur formală a corespondenţei dintre un element divers şi întregul unitar; dar, în acelaşi timp, Lessing pretinde şi *forme ideale.* întruchiparea ideilor abstracte în figurile de zei ale grecilor îl conduce la părerea că idealului formei îi aparţine, *drept conţinut,* în principiu, *o idee.*

După ce Hirt, un interpret unilateral al conceptului despre frumuseţe al lui Winckelmann, a acceptat *caracteristicul* ca singurul element esenţial al frumosului artistic, descoperim, mai tîrziu, mai accentuat decît la antecesorii săi, întrunirea ambelor momente ale frumosului, ale celui spiritual şi ale celui obiectiv, la Goethe, atunci cînd interpretează *semnificativul,* ca unitate a formei pure cu conţinutul spiritual, drept esenţă nu numai a frumuseţii artistice, d şi a frumuseţii în genere şi consideră forma şi conţinutul drept noţiuni inseparabile ale formelor naturale şi artistice. Winckelmann, Lessing şi Goethe îşi elaborează concepţia lor estetică obiectivă pe baza materialului oferit de experienţa artistica, estetica lor îmbracă un caracter empiric, însă îi lipseşte fundamentarea subiectivă, studiul acestei laturi constituind obiectul esteticii kantiene. Kant îmbrăţişează exclusiv punctul de vedere al cunoaşterii subiective, din

natura căreia încearcă să desprindă formele şi legile frumosului. Filozofia sa reprezintă un criticism subiectiv; acelaşi caracter îl are şi estetica sa. El consideră lucrul în sine ca fiind necognosoibil şi, prin aceasta, orice cunoaştere este subiectivă; dar aceasta nu înseamnă că nu există o lume obiectiva, ci doar că nu există o cunoaştere obiectivă. Apoi, întrucît *orice cunoştiinţă* este determinată de formele şi categoriile subiective, el încearcă, în mod consecvent, să descopere şi pentru estetică, în subiect, categoriile definitive ale frumosului şi crede că le-a descoperit în categoriile *puterii de judecată.* în ce priveşte definirea frumosului, ajunge la concluzia că frumosul este, din punct de vedere subiectiv, ceea ce place universal şi cu necesitate, fără concept şi fără interes practic; iar din punct de vedere obiectiv, forma finalităţii unui obiect, în măsura în care este percepjată fără reprezentarea vreunui scop (4). Cu toate precizările concrete, pline de valoare, la care ajunge în estetica practică, analizele lui principiale suferă de lipsa unei psihologii satisfăcătoare, mişcîndu-se mereu numai pe fundalul psihologiei lui Wolf şi, de aceea, ajunge la unele diviziuni dialectice (apriorice). în acest sens, Max Schasler (5) remarcă,

I>. ı1 i îndreptăţit, că roadele filozofării lui sînt mai bune <lr<1i .ı permis să se întrevadă pomul pe care I-a plantat el. MOMVUI constă în faptul că aceste roade au crescut, într-ade- v.n, pc acest trunchi, dar că ramurile de care atîrnă i-au fost .id.uij'ate, treptat, de-abia ulterior".

Reforma introdusă în estetică de către teoriile kantiene constă în reducerea frumosului la activitatea armonioasă a intelectului şi puterii de imaginaţie, în interpretarea acesteia conform originii ei subiective şi nu conform regulei ei obiective. Acest principiu a fost şi mai mult accentuat şi amplificat în lucrările estetice ale lui *Schiller, Jean Paul şi Wilhelm von Humboldt* şi a devenit chiar principala trăsătură a întregii estetici de după Kant.

Schiller acceptă toate principiile esteticii kantiene însă, totodată, caută pentru acestea o bază comună, într-o însuşire deosebită a sufletului omenesc. întocmai după cum a stabilit Kant, drept condiţie a frumosului, armonia dintre raţiune şi imaginaţie, Schiller consideră drept izvor al frumosului o înclinaţie particulară care tinde spre armonia dintre sensibilitate şi raţiune şi pe care o denumeşte, spre deosebire de instinctul material şi instinctul formal, instinctul jocului, deoarece conduce spre intuiţie, printr-un joc liber, adevărata *tiatură estetică a omului* — frumuseţea. Nu influenţa obiectului asupra subiectului, nu alcătuirea specifică a obiectului ca atare sînt acelea care caracterizează frumuseţea, ci izvorul frumosului din conştiinţă, natura estetică a omului, care se afla şi-n unitatea formei şi a materialului. însă această unitate reprezintă un *ideal* pur care numai arareori se poate întîlni în *realitate,* unde, fie instinctul material, fie cel formal, prevalează unul faţă de altul. în forma concretă de apariţie a frumosului, el capătă, ce-i drept, şi un conţinut concret, dar acesta râmîne, după părerea lui, indiferent pentru frumuseţe: „într-o operă de artă realmente frumoasă, conţinutul nu are *nici o valoare,* toată valoarea avînd-o doar forma, căci numai prin formă se acţionează asupra omului ca entitate, în timp ce, prin conţinut se acţionează numai asupra unor forţe particulare (6). Tot aşa de consecvent, pe linia esteticii kantiene, enunţă *Humboldt,* drept izvor al frumuseţii, *imaginaţia creatoare* şi libera ei legitimitate; aceasta idealizează natura şi creează frumosul: „artistul înalţă natura mai presus de limitele realităţii şi o transportă în domeniul ideilor, transformînd eroii ei în idealuri" — spune Humboldt. El a vrut să transforme oarecum Critica puterii de judecată a lui Kant într-o *critica a imaginaţiei* şi, prin aceasta, a fost primul care, vorbind în limbajul actual, a conceput estetica, în primul rînd ca o *fiziologie a fanteziei* (7). Pe acest punct de vedere al lui Humboldt, de derivare a tot ce este estetic din fantezie, se situiază, dintre esteticienii mai recenţi, Kost- lin (8). Acesta crede că nu numai arta, ci tot comportamentul estetic, în special senzaţia estetică şi conceptele ce servesc exprimării ei, aşadar, în primul rînd, însuşi conceptul frumuseţii, trebuie deduse din viaţa subiectivă a spiritului şi că ceea ce trebuie să avem în

vedere întotdeauna, în toate problemele estetice, nu este acea fantezie izolată şi ruptă de celelalte forţe şi capacităţi ale omului, ci aceea care se află într-o vie comuniune şi reciprocitate cu ele. Oricît de important ar fi acest punct de vedere psihologic pentru definirea noţiunilor estetice, nu este, încă, satisfăcător, după cum se va dovedi mai jos, pentru o motivare absolut ştiinţifică a acesteia.

în secolul al XlX-lea întîlnim mereu acelaşi conflict dintre cele două direcţii opuse, care se perpetuează şi astăzi: pe de o parte, aprecierea laturei interioare, a conţinutului, ca esenţă a frumosului, în idealismul lui *Fichte, Schelling, Hegel* şi al discipolilor lor, Snlger, Vischer şi alţii, care vor să considere frumosul ca un *fenomen al conţinutului valoros in sine, ideal, în forma care capătă valoare numai prin el;* pe de altă parte aprecierea laturei exterioare, a ceea ce se poate vedea şi auzi în chip obiectiv, a formei, în realismul lui *Herbart* şi al discipolilor săi, dintre care *Zimmermann* ocupă în estetică un loc pregnant. *Schopenhauer,* cu ideile lui platonice, se situiază pe o poziţie intermediară, între realism şi idealism. în a sa *Geschichte der Aesthetik* (Istoria esteticii), *Zimmermann* îl consideră idealist, *Schasler,* în istoria sa, realist; aceasta se explică prin instabilitatea punctului de vedere al lui Schopenhauer, între aceste două sisteme; pentru el frumosul este o idee platonică, adică o *formă veşnică* (typus), dar această formă este, totodată, şi o obiectivare adecvată (reprezentare) a *voinţii, a Insinelui,* adică, în acelaşi timp, conţinut sau *idee;* de aceea, el poate fi considerat şi ca idealist sau estetician al conţinutului.

Pentru specificul mişcării estetico-teoretice din secolele al XVIII-lea şi al XlX-lea este important şi faptul că, pe cînd iuţi esteticienii de seamă ai secolului al XVIII-lea se referă, iti.i i mult sau mai puţin, la experienţa artistică, şi punctul <lc plecare al criticii lor îl constituie, pentru obiectivişti îndeosebi *plastica,* întrucît posedă mai multă obiectivitate, şi pentru subiectivişti — arta cea mai subiectivă — poezia, datorită cărui fapt teoriile lor îşi păstrează un *caracter empiric,* idealiştii secolului nostru, din contra, (spre deosebire de Winckelmann, Lessing ş.a.) se definesc, mai ales, prin *caracterul speculativ* al teoriilor lor. în locul concepţiei obiective găsim la ei, folosindu-se ca punct de plecare pentru deducţia teoriilor estetice, principiile şi categoriile metafizice, în modul acesta estetica îmbracă, mai ales în prima jumătate a secolului nostru, un caracter cu totul speculativ, metafizic, fără să obţină însă, prin aceasta, vreo analiză definitivă a problemelor ce i s-au prezentat; din contra, adevăratele probleme estetice au rămas, de cele mai multe ori, în umbră. Ximmermann observă, cu acest prilej, că eroarea esteticii speculative constă în faptul că se interesa întotdeauna de cauza fenomenului, în loc să se preocupe de *cauzele plăcerii fenomenului estet ic* şi, în felul acesta, aborda o problemă teoretică (psihologica şi metafizică) în loc de una estetică; datorită acestui fapt a ajuns pe o pistă greşită, considcrînd totodată cauza finală, *absolutul,* şi

drept ultim principiu al plăcerii şi neîngăduind frumosului să placă pentru că este frumos, ci pentru că reprezintă o manifestare a absolutului, a ideei, sau pentru că este de la Dumnezeu (9).

Unilateralitatea idealismului speculativ explică necesitatea reacţiei formal-realiste a lui Herbart, care poate fi considerată, totodată, şi ca o reacţie împotriva subiectivismului psihologic. Interesantele lucrări estetice ale lui Herbart respectă caracterul obiectivităţii, la baza lor se află o intuiţie artistică ce se apropie foarte mult de caracterul matematic al filozofiei sale —■ muzica. El susţine principiul că satisfacţia frumosului nu este legată de conţinutul material al acestuia, ci de forma lui, şi apoi încearcă să determine raporturile *cantitative* şi *calitative* ale formei şi să stabilească legile estetice. Aceasta îl duce la constatarea că nu există numai un singur ideal al relaţiilor de formă pentru întregul domeniu al frumosului natural şi artistic, ci tot atîtea, cîte domenii ale frumosului există; alte legi stăpînesc formele intensive din domeniul culorilor şi sunetelor, altele, pe cele extensive

din configuraţiile naturii şi artei etc. Această reducere a plăcerii estetice şi a aprecierii estetice la formă, măsură şi raporturi a fost combătută şi de idealiştii de mai tîrziu; aceştia se ţineau cu tărie de idealurile spirituale, după care numai concretizarea unei idei determina valoarea unei opere de artă; însă, şi acolo unde lucrurile stau astfel, forma sub care pătrunde în intuiţie ideea, trebuie să-i corespundă ideii, remarcă, foarte întemeiat, Drobisch (10) şi *aceasta reprezintă„ de asemenea, o relaţie.*

Copleşitoarea influenţă a ştiinţelor naturii din ultimele decenii a adus cu sine şi o neobişnuită simpatie pentru cercetările pozitive, o aversiune faţă de speculaţii în genere şi o concepţie natural-realistă despre lume; dar, odată cu acestea» îşi face apariţia şi o tendinţă de întemeiere a unei estetici pozitive, a unei estetici construite *de jos,* adică pornind de la experienţă. Semper, de exemplu, merge atît de departe în estetica sa practică, îneît prezice esteticii speculative o soartă similară cu aceea pe care a avut-o filozofia naturii a lui Schelling şi anume că, aşa cum aceea a avut drept succesoare cercetarea exactă, aceasta va avea ca urmaş estetica empirică. Acestei orientări îi aparţin lucrările estetice ale lui *Fech- ner* (11), *Helmholz* (12), *Zeising* (13) ş.a. — care se află, în. acelaşi timp, foarte aproape de realismul lui Herbart. însă» treptat, această izolare absolută de experienţă a speculaţiei, rezultată din conflict, s-a dovedit dezavantajoasă pentru ambele domenii ale ştiinţei umane şi, pe de o parte, au simţit însăşi ştiinţele naturii necesitatea de a se apropia, tot mai mult, de speculaţie; pe de altă parte, şi filozofia s-a văzut nevoită să coboare din regiunile superioare ale speculaţiei abstracte către experienţă şi să confrunte, printr-o permanentă comparaţie, îndrăzneţele ei speculaţii cu rezultatele ştiinţelor experimentale. în acest fel s-a deschis calea spre o conciliere între idealism şi realismul obiectiv, aşa că actualul stadiu al filozofiei se caracterizează, în primul rînd, prin tendinţa de a crea o *filozofie ştiinţifică,* adică o filozofie care să se bazeze pe ultimele rezultate ale *ştiinţelor experimentale.* Se înţelege de la sine că o nouă concepţie despre lume trebuie să aducă cu ea şi o nouă concepţie despre frumos; aceeaşi tendinţă de a concilia întreolaltă idealismul şi realismul este prezentă şi în estetica mai nouă; majoritatea operelor şi monografiilor estetice mai recente sînt de acord în această privinţă: să recunoască, *în principiu,* necesitatea unei concepţii ideal-realiste dspre frumuseţe. Lucrările estetice ale lui *ilarriere, Conr. Hermann, Kostlin, Lotze, Horwitz* (14), *Siebeck* (15) *şi Scbasler* — ca să nu amintim aici decît pe cîţiva din cei mai cunoscuţi reprezentanţi — aparţin acestei orientări mai noi. In acelaşi timp, *Herbert Spencer, A. Bain* şi *Wundt* pun la îndemînă, prin operele lor psihologice, principiile unei astfel de motivări. însuşi Fr. Th. Vischer, reprezentantul cel mai proeminent al esteticii idealiste, recunoaşte, pînă la un anumit punct, în *„Kritische Gange“,* valoarea teoriei formale în estetică. El este de acord că forma este

aceea care trebuie să acţioneze estetic, deoarece forma reprezintă o ordine; însă ordinea este spirituală, este o *unitate în multiplu,* un acord; dacă acest acord este lipsit de defecte, perfect, poartă numele de *armonie* şi constituie o imagine, o mărturie spirituală sensibilă a *acordului universal.* Aşadar, nu trebuie să luăm în consideraţie (din punct de vedere estetic) materialul, ci numai forma; acest principiu, după cum remarcă el (16), se poate întîlni şi în opera lui principală (17). însă el recunoaşte o noţiune formală cu conţinut global, adică o unitate de *formă* şi *conţinut,* drept parte constitutivă, absolut necesară a frumosului în genere; prin urmare, el vrea ca pretutindeni, unde se poate întîlni ceva frumos, să se poată demonstra cu necesitate conţinutul şi forma. Drept consecinţă a acestui fapt, el este foarte departe de recunoaşterea unei frumuseţi pur formale (după cum, desigur, nu poate exista nici o frumuseţe fără formă; pentru că, după cum crede el, frumosul este întotdeauna legat de sensibilitate şi, ca atare, trebuie să fie, în acelaşi timp, şi formă); el susţine că descoperă frumosul numai *în corelarea intimă a ambelor momente în unitate.* Dar, se mai pune, apoi, întrebarea, daca existenţa acestor două elemente este absolut necesară *în toate cazurile?* Dacă nu ar trebui să se accepte o frumuseţe de sine stătătoare a formelor obiective în sine, ca atare — cum consideră, de exemplu, Kostlin — pe lîngă o frumuseţe mai complexă, în care forma şi conţinutul se întrepătrund? Apoi, de asemenea, dacă trebuie considerate ca forme numai aceste forme — cele *obiective, intuitive* — cum înţelege Vischer sau ar trebui să folosim cuvîntul „formă" într-un sens mai larg, cum îl putem observa la *Zimmer- mann,* care consideră forma drept *un mod de legare a părţilor în totalitate.* Căci pretutindeni, unde există vreo *pluralitate de natură simultană sau succesivă,* fie că acestea sînt momente obiective sau subiective: se poate pune, totuşi, oricînd problema felului sau a modului lor de corelare; toate acestea sînt, aşadar, susceptibile de o formă. Vom încerca să răspundem la aceste întrebări, pe care le-am pus mai înainte, în partea sistematică ce urmează.

Dacă privim mai atent rezultatele obţinute pînă acum de această *orientare ideal-realistă,* ne dăm seama că, cu toată corespondenţa de principiu, ultimile concluzii la care s-a ajuns rămîn, totuşi, destul de *diferite* unele faţă de altele; în aşa fel, încît unitatea necesară şi caracterul strict ştiinţific al sistemului continuă să rămînă un postulat pentru viitor. Dar cum putem explica această diversitate?

Am stabilit, încă de la început, că nu este vorba de o nouă incursiune în întregul domeniu al esteticii, aşa cum dau de înţeles majoritatea esteticienilor populari, ci de faptul că actualei conformaţii a ştiinţei îi lipseşte, înainte de toate, fundamentarea temeinică a celor mai înalte categorii ale ei, care ar putea, apoi, să ducă întregul, sub forma unei *scheme,* la unitate şi la o concepţie limpede; şi, fără îndoială, tot din

punctul de vedere al acestor categorii stabilite, ar trebui să se desfăşoare, odată cu examinarea întregului, şi *noua prelucrare* a domeniilor particulare care, probabil se mai află, încă, în obscuritate şi confuzie. Un exemplu din evoluţia fizicii ar putea să servească spre comparare în cazul nostru: în timp ce fizica era încă lipsita de categoria unitară a *mişcării,* prin care ştiinţa mai nouă explică întregul domeniu de fenomene, fuseseră stabilite, totuşi, chiar fără aceasta, o mulţime de legi nemijlocite ale fenomenelor particulare iar fizica modernă n-a mai avut nevoie să redescopere totul de la început; legile particulare au rămas, în majoritatea lor, aceleaşi şi au fost doar puse de acord cu principiul mai nou şi numai în cazurile în care n-a fost posibil acest lucru s-au întreprins noi cercetări şi experienţe şi s-au descoperit ori s-au găsit legi noi sau explicaţii noi. Exact acelaşi lucru se poate aştepta, prin analogie, şi în domeniul esteticii. Numai că, dacă este vorba să se facă o precizare ştiinţifică a categoriilor estetice pe bază ideal-realistă, trebuie să se pună, chiar de la început, întrebarea: cum se va putea realiza această fuziune între cele două teorii opuse. Pentru a contopi între ele două principii
opuse, avem nevoie de un *principiu superior* căruia să i se Niibordoneze acestea şi în baza căruia poate şi trebuie să se efectueze fuzionarea. Dealtfel, fără o bază superioară suficientă de acest gen, ajungem la *eclectism* şi acesta s-a dovedit deja nesatisfăcător *pretutindeni,* atît în filozofie oît şi în artă. Dar de unde am putea lua această categorie superioară care să devină o bază suficientă pentru corelarea necesară a idealismului şi realismului în estetică şi care să condiţioneze, totodată, felul şi modul acestei legături. Dacă pornim de la un sistem metafizic constituit, lucrul se dovedeşte a fi nepractic, deoarece însăşi metafizica se ocupă de un domeniu al ştiinţei din care, pînă acum, este absentă, încă, orice precizare temeinică a principiilor, acestea avînd un caracter *ipotetic,* tocmai pentru că le lipsesc dovezile. însăşi metafizica face apel, în genere, după cum s-a mai amintit, la ştiinţele experimentale, pentru a afla de la ele pînă la ce limite se pot realiza ţelurile ei. Dar, dacă nu putem folosi convenabil drumul *de sus în jos,* ne mai rămîne drumul *de jos în sus,* ceea ce înseamnă să deducem din observarea frumuseţii, oriunde o putem descoperi — în natură şi în artă — *esenţa* ei, ceea ce, în accepţiunea noastră, corespunde cu determinarea *conţinutului substanţial.* Dar în acest sens mai putem descoperi alte două tendinţe: 1) orientarea *experimentală* sau obiectivă a lui
Fechner (18), adică întemeierea noţiunilor şi legilor estetice pe observarea frumosului temporar şi local şi pe experienţele legate de ceea ce place sau displace în majoritatea cazurilor; 2) orientarea psihologică, denumită şi *antropologică* (19). Dintre aceste două metode posibile, prima poate descoperi cîteva legi practice, dar din acestea nu poate fi înţeleasă esenţa

frumosului: numai ţinînd seama de cea de-a doua, putem explica geneza conceptului, adică evoluţia lui şi să înţelegem dacă nu esenţa absolută a frumosului, cel puţin ceea ce este „frumos" pentru om. — Ambele metode, şi cea experimentală şi cea psihologică, sînt de egală importanţă pentru disputele estetice şi se completează reciproc, aşa cum se completează, de exemplu, statistica morală şi psihologia, pentru a pune bazele unei sociologii pozitive. Numai că, dacă vrem să obţinem o definire *pozitivă* a *conţinutului substanţial* al conceptului frumuseţii, ni se recomandă, în primul rînd, ca fiind aproape singura cale naturală, să *urmărim geneza conceptului:* conceptul însuşi însă reprezintă un

moment spiritual şi îl întîlnim ca *spirit subiectiv* în conştiinţa individului şi ca *spirit obiectiv* în operele de arta. Evoluţia artei reprezintă un îndrumător exterior pentru determinarea conştiinţei estetice a popoarelor şi, ca atare, un moment din psihologia popoarelor. Nu este suficient să urmărim naşterea acestui concept în conştiinţa individuală, deoarece faptul acesta ne-ar putea duce la eroarea de a lua ceea ce constituie doar un moment din evoluţie, un produs al *evoluţiilor* anterioare din Waţa istorică a popoarelor, ca pe un fapt absolut; şi, într-adevăr, acest lucru s-a petrecut de multe ori pînă acuim. De foarte multe ori s-a făcut încercarea de a se fundamenta legea estetică numai pe natura *subiectivă* a omului cult; ea a fost socotită drept o formă finisată a conştiinţei, pe care o aduce cu sine, în lume, fiecare persoană în parte, care ar fi. aşadar, permanentă; de aceea, numai degenerările naturii omeneşti ar putea produce şi admira o artă lipsită de gust. însă psihologia comparată dovedeşte că, din contra, legea estetică şi, prin urmare şi *noţiunile estetice* sînt, cel puţin în parte, un produs al culturii spirituale individuale şi al vieţii istorice (20), că sînt angrenate în procesele transformatoare ale vieţii sociale, că sentimentele estetice şi daci gustul estetic se află într-un permanent *proces de dezvoltare*,, pe măsură ce progresează cultura materială şi intelectuală a popoarelor şi că se află, chiar, într-o astfel de corelaţie cu ele, încît degradarea unuia dintre aceste momente aduce cu sine şi decăderea celuilalt. Ca exemplu, vom aminti aici de: înflorirea artei greceşti din zilele lui Pericle şi de declinul ei în timpul perioadei de dominaţie romană. — Desigur că arta poate prospera, pînă la un anumit punct, chiar în vremii rile şi în locurile în care viaţa politică a fost cuprinsă deja de decadenţă; dar, după cum observă Kostlin (21), o prosperitate în asemenea condiţii apare numai acolo unde a. premers o ascensiune sănătoasă şi puternică a vieţii colective, care, încă, îşi mai perpetuiază influenţa. Totuşi, operele artistice dintr-o astfel de epocă lasă să se întrevadă, întotdeauna, efectele de mai tîrziu ale decadenţei, aşa că, între operele de artă greceşti din perioada lui Adrian şi cele din perioadele mai vechi rămîne, după cum am amintit mai sus, o mare deosebire. înflorirea caracteristică vieţii estetice corespunde întotdeauna înfloririi propriu-zise, iar declinul acesteia, decăderii întregii vieţi politice, intelectuale şi sociale.

> .a şi întreaga noastră cultură, conştiinţa noastră estetică, concepţiile şi categoriile noastre estetice, trebuie considerate doar ca nişte produse ale evoluţiilor anterioare; scara noastră muzicală actuală este alta decît aceea a grecilor şi alta decît aceea a popoarelor de astăzi rămase în urmă cu dezvoltarea; arta noastra arhitecturală contemporană reprezintă o evoluţie treptată de la coliba primitivă a popoarelor nomade ş.ajm.d.; istoria dezvoltării artei ne dezvăluie pretutindeni asemenea progrese lente pe

drumul către cultură, condiţionate de diverse lupte. Problema estetică din psihologia popoarelor constă tocmai în determinarea momentului subiectiv din această evoluţie, în stabilirea acelor forme exterioare care caracterizează *evoluţia estetică a spiritului omenesc* şi în descoperirea acelor legi subiective de care este condiţionată întreaga evoluţie.

Trebuie să facem încercarea de a pătrunde în taina esenţei Inimosului şi de a determina momentele lui principale, pe de o parte, după evoluţia conştiinţei individuale, pe de altă parte, din evoluţia spiritului popoarelor, atunci cînd comparăm spiritul obiectivizat pe diversele trepte ale evoluţiei lui în operele de artă ce s-au păstrat pînă acum. — li, oare formă? Este idee? Sau sînt amîndouă deopotrivă? Acest lucru îl putem preciza numai pe măsură ce cercetăm evoluţia lui. Numai în acest fel putem spera în stabilirea unei *teorii ştiinţifice a frumosului.*

Ce loc putem să-i acordăm, apoi, unei astfel de estetici ştiinţifice în cadrul celorlalte ştiinţe. Este estetica
o ştiinţă aparte? — şi dacă este, care sînit ştiinţele ei auxiliare? Problemele estetice îşi găsiesc o apreciere variată în diferite ştiinţe de specialitate ale naturii şi spiritului, fiecare explicînd, în domeniul lor, frumosul sau elementele lui, din diverse puncte de vedere şi ajungînd chiar la enunţarea unor legi importante. *Fizica* cercetează legile armoniei culorilor şi sunetelor; *sociologia,* evoluţiile conştiinţei estetice la rase şi naţionalităţi, în diverse timpuri etc., şi încearcă, astfel, să dea, totodată, şi o explicaţie a diversităţii formelor de artă; *arheologia artistică* încearcă, prin studiul operelor de artă conservate, să ne arate *ce, cum* şi *în ce condiţii* a creat omenirea în decursul vremurilor, sub aspect estetic; în sfîrşit, *psihologia cercetează* legile plăcerii şi neplăcerii, ale satisfacţiei şi nesatisfaeţiei în genere şi ale plăcerii estetice în special; în ea sînt incluse cele mai importante probleme din domeniul estetic. Numai că, atîta vreme dt fiecare din aceste ştiinţe nu intenţionează să treacă dincolo de limitele ei fireşti, ele nu sînt în stare — luate fiedare în parte
— să rezolve întreaga problemă estetică, ci tot numai dte o parte din ea; ele reprezintă doar ramurile unei cercetări empirice a frumosului, exact aşa cum ştiinţele empirice, faţă de *problema cosmologică,* nu pot stabili decît o parte din principiile generale care trebuie să conducă la o concepţie unitara despre lume, nu însăşi această concepţie despre lume. Ultimele legi explorabile *ale cosmosului* pot fi stabilite numai printr-o înţelegere globală a tuturor rezultatelor acestor ştiinţe particulare, adică printr-o ştiinţa generală a ştiinţelor sau, cum o numeşte *Dubring:* prin cea mai înaltă formă a conştiinţei despre lume şi viaţă (22) — filozofia. Tot aşa, în problemele generale ale esteticii, tocmai pentru că aceeaşi problemă este cercetată, din

diverse puncte de vedere, de diverse ştiinţe, fără ca vreuna din acestea să fie în stare să cuprindă întreaga problemă estetică, rezultă necesitatea unei ştiinţe de sine stătătoare care să-şi propună, ca temă specială, *sintetizarea tuturor rezultatelor acestor cercetări speciale diverse:* aceasta este *estetica.*

Din aceasta reiese, prin urmare, că:

1) este necesară o ştiinţă specială despre frumos, în sens mai larg;

2) că aceasta trebuie să se bazeze pe *experienţă;* fizica, fiziologia, psihologia, istoria artelor, arheologia etc., formează ştiinţele ei auxiliare.

însă tocmai această *dependenţă* a problemelor estetice de atît de multe ştiinţe empirice deosebite şi, mai ales, de psihologie, a cărei fundamentare ştiinţifică apare ca o problemă a ultimelor decenii din acest secol (23), explică evoluţia lentă şi motivarea încă deficitară pentru o estetică strict ştiinţifică.

Meritul de a fi atras în mod deosebit atenţia asupra *dependenţei reciproce* a ştiinţelor în evoluţia lor, îi revine, în filosofia modernă, lui *Auguste Comte,* întemeietorul pozitivismului (24). Acesta separă ştiinţele *concrete* de cele *abstracte* şi consideră că primele depind de cele din urmă. El prezintă ştiinţele abstracte propriu-zise într-o ordine întocmită tocmai pe Im/.i *gradării dependenţei* lor. Mai departe, referitor la evo-
Im ia temporară a ştiinţelor, el crede că acestea se pot dezvolta numai în conformitate cu ierarhia dependenţei lor; mai întîi se dezvoltă cele mai generale şi apoi acelea care sînt mai puţin generale şi expun fenomenele cele mai complicate. Desigur că aşa stau lucrurile numai cînd este vorba de o dezvoltare superioară a acestora, ca ştiinţe pozitive, nu şi de primele lor începuturi; căci, în această ultimă privinţă, ştiinţele pot să prospere pînă la un anumit grad, simultan, fără ca măcar să ne dăm seama de această strictă interdependenţă. Momentan sîntem nevoiţi a lăsa fără răspuns întrebarea dacă trebuie să considerăm clasificarea ştiinţelor, făcută de Corcite, ca exactă sau dacă principiul lui de interdependenţă constituie singurul principiu firesc de clasificare a ştiinţelor; un lucru, doar, ţinem să relevăm şi anume, însuşi *principiul dependenţei.* Este foarte limpede că ştiinţele, în evoluţia lor, depind unele de altele, că fiecare furnizează adevărurile de bază pentru celelalte şi, ca atare, poate să devină condiţia *sine qua non* pentru dezvoltarea ulterioară şi pentru organizarea definitivă a celorlalte, ca ştiinţe pozitive. Acest lucru s-a petrecut, de exemplu, cu fiziologia care, cu toate că-şi are începuturile tocmai la Aristotel (25), datorită dependenţei ei dc *chimie* şi *anatomie,* s-a constituit ca ştiinţă pozitivă de-abia în ultimul timp. Istoria evoluţiei ştiinţelor ne oferă pretutindeni astfel de exemple care confirmă aplicabilitatea principiului dependenţei la dezvoltarea cronologică a ştiinţelor şi, implicit, la estetică. Adevăratul motiv al progresului ei lent poate subzista numai în faptul: 1) că poziţia ei în cadrul ştiinţelor şi definirea ştiinţelor de care depinde nu s-a realizat, încă, în chip satisfăcător,

pînă acum; 2) pentru că însăşi ştiinţele de bază, de care este legată estetica,reprezintă un succes al strădaniilor din ultima vreme.

Acum, pe baza experienţelor anterioare şi în lumina principiilor călăuzitoare, demonstrate ca necesare prin excelenţă, în această introducere pentru tratarea, în continuare, a problemelor estetice, vom efectua, în cea de a doua parte, care urmează, un eseu despre categoria supremă a esteticii — conceptul frumuseţii: dar, acolo, din cauza marei dificultăţi a temei şi a studiilor foarte vaste pe care le reclamă pensru soluţionarea ei, va trebui să ne mulţumim doar cu unele notaţii.

Partea sistematică

Frumosul este pentru noi, în primul rînd, o *noţiune;* determinarea conţinutului ei logic şi deci definirea *esenţei ei reale* formează obiectul unei cercetări ştiinţifice. Aceasta este tema ale cărei contururi generale ne-am propus să le *schiţăm* în scrierea de faţă.

în prima parte am aflat: 1) că trebuie să urmăm calea *de jos în sus;* 2) că, pe această calc, trebuie să urmărim *geneza noţiunii;* 3) că aceasta trebuie să se petreacă nu numai în conştiinţa individuală, ci şi în *conştiinţa generală* a omenirii, adică trebuie să se bazeze, totodată, pe considerarea evoluţiei artei. — în consecinţă, în această parte vom urmări, în primul rînd, formarea conceptului frumuseţii în general, în conştiinţa individuală, în al doilea rînd, realizarea acestui concept în operele de artă şi în diversele concepţii despre natură, precum şi în momentele principale ale evoluţiei lui. Ne ocupăm, mai întîi, de *analizapsihologică a conceptului frumuseţii*în genere, în conştiinţa individuală; şi de-abia mai tîrziu (în capitolul al treilea), vom examina conceptul frumuseţii, în mod special, în natură şi artă.

Pentru aceasta avem posibilitatea de a folosi două căi opuse, şi anume: putem lua ca punct de plecare fie conceptul în totalitate, fie părţile lui componente. Dar în primul caz, deoarece acest concept, aşa cum s-a discutat în partea introductivă, este complicat şi constă din multe elemente, s-ar crea o confuzie şi ar exista primejdia de a considera numai o parte din conţinutul lui drept *caracteristic* pentru definirea lui şi de a pierde din vedere celelalte părţi constitutive care ar putea să aibă o valoare tot atît de mare; aşa, de exemplu, s-ar putea să tratăm formele obiective ca moment unic al frumuseţii şi să desconsiderăm conţinutul subiectiv, care joacă un rol

important în alcătuirea frumosului şi contribuie, el însuşi, la modelarea specifică a formelor; sau, în celălalt sens, să acordăm conţinutului spiritual (ideii) o atenţie mai mare

i.ir formelor sensibile o atenţie mai redusă, deoarece acestora, luaic separat, nu li se recunoaşte nici o frumuseţe de sine stătătoare — cum s-au petrecut de multe ori lucrurile, după cîte ne relatează istoria esteticii. — Pentru a evita aceste extreme şi altele asemănătoare, nu ne rămîne decît cealaltă cale, adică de a ne servi de un procedeu similar aceluia al chimistului care întreprinde cercetarea unui anumit corp: mai întîi, trebuie să determinăm şi să scoatem în evidenţă, cu ajutorul experienţei exterioare şi interioare, cele mai simple elemente din care este compus acest concept, în ce raporturi şi proporţii se asociază aceste elemente pentru a da naştere conceptului şi, în acest fel, prin cercetarea structurii conceptului, să determinăm părţile lui constitutive, *esenţiale.*

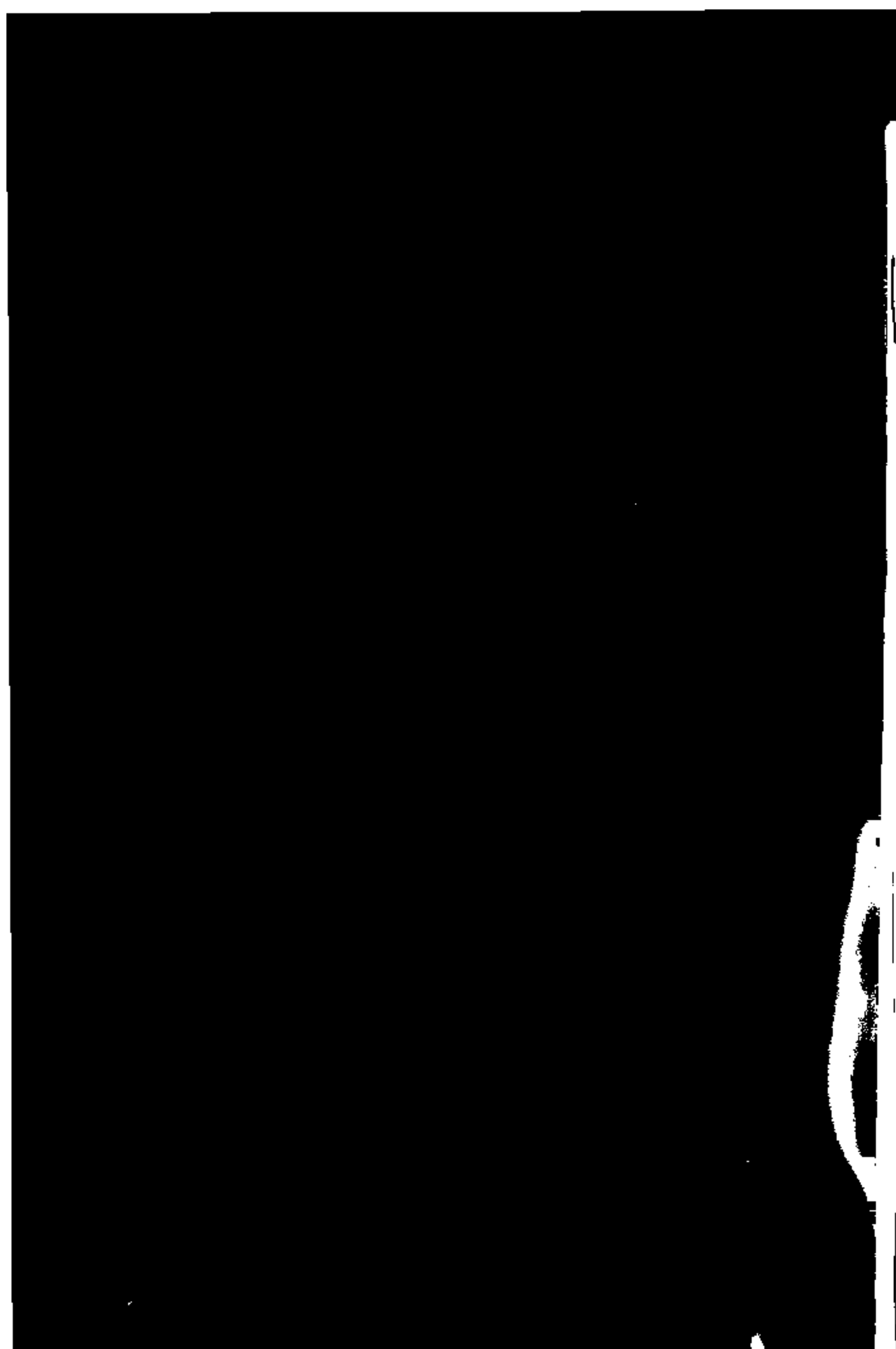
Experienţa ne învaţă că, pretutindeni, ceea ce denumim noi ,.frumos" este ceva exterior, care posedă o valoare obiectivă: „frumos" numim un obiect din natură, frumoasă — o opera de artă, frumoasă, o faptă — întotdeauna, un fenomen cc poate fi văzut sau auzit; că, prin urmare, conccptului nostru îi corespunde un *obiect. Vischer,* în ale sale *Krilische Gange,* (26) nu consideră frumosul numai ca obiect, ci şi ca un contact dintre un obiect şi un subiect carc percepe şi, deoarece în acest contact cel realmente activ este subiectul, acesta ar constitui un fapt; iar Siebeck (27) adaugă la această opinie: „Frumosul este obiectiv numai în măsura în care este gustat"; însă, prin aceasta, frumosul nu se deosebeşte, la drept vorbind, de celelalte fenomene, în privinţa obiectivităţii, căci realul în genere există *pentru noi* numai în măsura în care poate fi perceput; în toate cazurile subiectivul i se adaugă obiectivului ca o parte integrantă. Dacă numim „frumos" numai idealul care se naşte în noi, prin activitatea fanteziei, cînd contemplăm operele de artă, atunci este just să considerăm frumosul numai ca un fapt; dar noi sîntem destul de departe de *această* accepţie. Anticipînd, putem spune că, fără îndo-ială, o operă de artă este frumoasă numai în măsura în Care poate stimula în noi anumite *activităţi subiective,* însă, pentru acest lucru, are nevoie de anumite raporturi reciproce între părţile ei, care condiţionează aceste manifestări subiective corespunzătoare. Acestea pot fi determinate prin legi ştiinţifice, ele trebuie să se găsească, în mod obiectiv, în lucruri, indiferent de faptul că toţi spectatorii sau numai o minoritate selectă este destul de pregătită pentru a o simţi şi gusta;



frumosul rămîne intact, la locul lui, dacă nu pentru generaţia actuală, cel puţin pentru viitor. — Cîte opere de artă n-au fost înţelese greşit în epoca lor, pentru ca de-abia generaţiile următoare să le recunoască valoarea! Am putea oare să spunem că frumuseţea lor constituia un apanaj al viitorului?

— Desigur că nu. Obiectul a rămas neschimbat, raporturile care formează frumuseţea lui sînt tot aceleaşi, întocmai aşa cum au relaţiile dintre mişcările corpurilor cereşti o existenţă veşnică, adică chiar de mai înainte de descoperirea legilor astronomice; numai singur subiectul s-a transformat, ceea ce înseamnă că a fost promovat la situaţia de a putea gusta frumuseţea care exista în prealabil.

Fireşte că nu ne putem imagina logic nici un obiect fără subiect; elemente subiective descoperim în orice fenomen obiectiv; însă lumea frumuseţii posedă tot atîta obiectivitate ca şi întreaga lume a realului. Frumosul reprezintă, pe de o parte, un fapt exterior, supus legilor fizice; pe de altă parte, este un produs al activităţii conştiinţei, subordonat legilor subiective ale acesteia, deoarece, fără conştiinţă el nu are nici o semnificaţie în sine. Prin urmare, pentru a putea formula o noţiune ştiinţifică, trebuie să analizăm, pe de o parte, fenomenele în care apare realizat frumosul, pe de alta parte, să precizăm efectul subiectiv al acestora asupra noastră. însă nu putem atinge scopul urmărit, nici prin investigaţiile pur fizice, nici prin simple reflexii asupra sentimentului estetic, prin judecăţi estetice etc. Căci, mai întîi de toate, ceea ce explică frumosul nu este factorul obiectiv, *în sine,* ci obiectivul în raport ou subiectivul, aşa că raporturile estetice pot fi sesizate numai cu ajutorul experienţei interioare; în al doilea rînd, stările estetice reprezintă, în experienţa interioară, doar nişte produse determinate ale conştiinţei, oare ne dau explicaţia referitoare la procesul devenirii lor, numai atunci cînd analizăm simultan şi condiţiile exterioare ale genezei lor (28). Dacă ne-am rezuma, în examinarea condiţiilor frumosului, numai la autoanaliza psihologică, rezultatul ar fi foarte nesigur; pentru că „autoanalizarea" unui conţinut reprezentat este, după cum se ştie, anevoioasă şi fără garanţie pentru exactitatea ei, căci, de fapt, ea nu se poate stabili decît numai atunci, cînd conţinutul reprezentat nu mai constituie un astfel de obiect al conştiinţei, deoarece, odată cu intenţia de a observa un fapt psihic ca atare, se şi trece la o nouă repre-



zentare (adică la aceea care se află în însăși această hotărîre)* *(29).* Dar aceasta nu înseamnă că experienţa internă ar fi lipsită de valoare pentru motivările ştiinţifice; căci există unele cazuri în care, în împrejurări diferite, se creează posibilitatea de a trage concluzii mai sigure în legătură cu natura faptului psihic caTe nu poate fi observat în chip nemijlocit. Din aceasta rezultă numai necesitatea unei *observări obiective,* pe lîngă cea *subiectivă* şi, deoarece faptul fizic constituie şi un act de conştiinţă, putem, pînă la un anumit punct, să tragem concluzii dintr-un domeniu pentru celălalt. Prin cercetările lor comparative, ambele domenii cîştigă în limpezime. O separare absolută între experienţa interioară şi cea exterioară nu se poate realiza, din cauză că subiectivul se bazează, întotdeauna, pe motive obiective iar obictivul poartă cu sine, mereu, pecetea subiectivităţii, în aşa fel, încît nu putem vorbi decît de o separare *relativă.*

Ca urmare a principiului amintit mai sus, avem de tratat, mai întîi, următoarele probleme:

1) Prin ce raporturi ale fenomenelor exterioare este condiţionată geneza conceptului frumuseţii şi de ce natură estejpro- cesul subiectiv care-i corespunde, din ce elemente consta el? —: Răspunsul la aceste întrebări va lămuri *elementele obiective* ale frumosului.

2) Pe lîngă categoriile şi formele de intuiţie subiective, mai adaugă subiectul, la elementele obiective şi altceva, sau nu? — Răspunsul la această întrebare va releva *elementele pur subiective ale frumosului.*

Capitolul I Elementele obiective ale frumosului

Pornim la soluţionarea primei din cele două probleme enunţate mai sus, şi anume: prin ce raporturi ale fenomenelor exterioare este condiţionată formarea şi evoluţia conceptului frumuseţii şi de ce natură este procesul subiectiv care le corespunde? Mai întîi însă, vom arunca o scurta privire de ansamblu asupra fenomenelor exterioare în genere şi asupra efectelor lor subiective, pentru a putea determina olt mai temeinic sensul şi proporţiile fenomenelor frumuseţii şi poziţia lor în mijlocul celor]ate fenomene ale naturii. Aceasta ne conduce la studierea sentimentelor şi, în primul rînd, la oele elementare, adică la sentimentele bazate pe simţuri.

Realizările sentimentului cu bază senzorială, ca stări ale conştiinţei, îşi găsesc explicaţia lor esenţială chiar în legile conştiinţei. Astfel, faptul că sentimentele se desfăşoară între contraste ca: plăcerea şi neplăcerea, gravitatea şi voioşia, poate fi recunoscut ca una din caracteristicile primordiale ale conştiinţei; şi anume, aceea de a fi determinată de senzaţii şi, mai ales, de către stările interioare, într-o modalitate care se mişcă între extreme. Conştiinţa

noastră se află într-o permanentă transformare: stările conştiente se transforma în subconştiente şi, invers, stările subconştiente devin conştiente. Această mişcare se datorează fie unor cauze exterioare (excitaţii exterioare), fie cauzelor interioare (reproducerea). Perimetrul momentan al conştiinţei noastre este foarte limitat; numai un anumit număr de reprezentări pot deveni conştiente într-un anumit moment şi îngustimea conştiinţei explică lupta dintre stări şi refularea sau admiterea acestora în conştiinţă.

Legătura dintre senzaţie şi conştiinţă se poate realiza numai prin acţiunea pe care o exercită ele asupra acelor fenomene fundamentale ale conştiinţei, adică în reprimarea sau includerea stărilor anterioare din conştiinţă şi în conştiinţă. Sentimentul de neplăcere apare ca o refulare a tuturor stărilor anterioare din conştiinţă şi ca o nevoie de a rămîne singur

lunşiient. Bucuria este legată mai mult de senzaţiile moderate şi va ocupa, şi ea, în primul moment, singură, conştiinţa, însă ea nu se opune celorlalte sentimente în mod ostentativ, ci, din contra, favorizează procesul reproducerii.

Dacă vom compara, acum, aceste rezultate ale experienţei interioare cu cele ale experienţei exterioare sau obiective, ne vom da seama că un consum normal de energie mai lasă o rezervă suficientă (de energie) pentru ca şi alte reprezentări să poată deveni conştiente şi, în acest mod, are loc o reproducere pe baza legilor psihice ale succesiunii reprezentărilor, fără *suprasolicitarea* activităţii nervoase. O funcţionare anormală, care ar consta dintr-o prea mare risipă, din contra, ar reduce posibilitatea altor reproduceri şi, dacă acestea se efectuează (deoarece şi sentimentul de neplăcere reproduce stările anterioare, cînd intensitatea lui nu este prea mare), aceasta se face cu supraefort; nu încape însă nici o îndoială că o suprasolicitare, cînd depăşeşte prea mult cvantumul muncii potenţiale, poate şi trebuie să fie simţită ca *dăunătoare.* Aşadar, senzaţia de neplăcerc posedă o energie de conştiinţă momentan mai mare, decît toate celelalte senzaţii, tocmai pentru că reprezintă o cheltuiala mai mare.

Din aceleaşi principii ale conştiinţei se lămureşte şi faptul, bine cunoscut, că şi printr-un consum *redus* de energie se poate produce un sentiment de neplăcere.

Principiul *echilibrului de forţa* şi acela al *minimei cantităţi de energie* îşi găsesc aici aplicarea lor (30). Prin acumularea lucrului potenţial în organele centrale, acestea se afla într-un fel de încordare care se exteriorizează sub forma unei *nevoi de activitate.* Această nevoie de activitate este atît de imperioasă, încît, uneori, din lipsa unui motiv permanent de preocupare, cum observă, într-o altă ocazie, *Fechner* (31), putem întreprinde unele lucrări care ne vor procura mai multă neplăcere decît plăcere, datorită naturii sau scopului lor, numai pentru a fi ocupaţi mereu în chip efectiv; tot aşa, în cazul unor impulsuri receptive neplăcute în sine, putem afla, totuşi, un moment în sensul plăcerii, în *intensitatea* excitaţiei şi numai atunci oînd preocuparea ce ne stă la dispoziţie este *prea* neplăcută, prin felul sau scopul ei, preferăm să ne lăsăm pradă plictiselii, decît să ne menţinem îndeletnicirea. Aşadar, în general, satisfacerea acestei nevoi de activi- late este legată de sentimentul plăcerii, iar împiedicarea acesteia sporeşte încordarea şi noi simţim acest lucru sub forma unei neplăceri. Drept urmare, o *cheltuială mai mică* de energie se Transformă numai atunci în neplăcere cînd a avut loc, în prealabil, o încordare. Mai ales în cazul atenţiei, care este însoţită de o inervaţie centrală, atunci oînd are loc un consum mai mare decît reclamă energia corespunzătoare excitaţiei, sentimentul unei încordări mai mari a puterilor noastre decît era necesar se exprimă în conştiinţa noastră, însă nu şi excitaţia slabă ca atare. O excitaţie prea slabă, dacă nu s-a produs nici o adaptare anterioară, poate sau să rămînă indiferentă sau, chiar, să fie resimţită ca o plăcere, în unele cazuri. Există o mulţime de senzaţii slabe de presiune care, dacă nu sînt simţite, prin contrast, ca o plăcere — rămîn, cel

puţin, indiferente; aşa sînt senzaţiile slabe ale unui vî'nt uşor sau ale unei atingeri delicate, pentru simţul tactil ş.a.

Aşadar, în ceea ce priveşte indiferenţa, observăm: 1) că trebuie să admitem neapărat *un prag al sensibilităţii,* deoarece nu orice senzaţie produce plăcere sau neplăcere, ci numai începînd de la o anumită intensitate; sub acest prag se situiază *zona indiferenţei;* 2) că, referitor, atît la indiferenţa calitativă cît şi la cea cantitativă, legea psihologică generală a relativităţii senzaţiilor noastre îşi găseşte aplicare şi în domeniul sentimentului; pentru că orice senzaţie este perceputa numai în legătură cu stările anterioare ale conştiinţei şi numai în *această* corelaţie i se acordă o nuanţă specifică. însă datorită faptului că stările conştiinţei pot avea oricînd un caracter momentan, individual, se cxplică de ce, pe de o parte, aceeaşi senzaţie, între anumite limite, poate da naştere la sentimente diferite; pe de altă parte, că pot exista unele sentimente care sînt atît de slabe îneît rămîn indiferente.

Pe o treaptă mai înaltă de dezvoltare a conştiinţei, odată cu naşterea *conştiinţei de sine* şi a distincţiei dintre Eu şi Non-eu, începe o *apreciere* a Non-eului, conformă cu nuanţa influenţei lui asupra noastră; noi caracterizăm ca plăcute şi apoi ca *avantajoase, folositoare, bune, frumoase* ş.a.m.d., obiectele care ne pot procura un fel de plăcere prin diverse combinaţii; şi, invers, ca *neplăcute, dăunătoare, unte* ş.a.m.d., pe cele opuse, cărora le atribuim o *valoare practică.* Prin urmare, unui obiect i se atribuie o valoare practică, sub forma unui supliment, după modificările subiective pe care le dă la iveală, prin *cantitatea* şi *calitatea* lui.

I).u ii voim, apoi, să cercetăm principiile unei *noţiuni practici:,* trebuie să o studiem în *raporturile calitative şi cantitative* ale obiectelor exterioare şi în *transformările subiective provocate de acestea,* aşadar conform dimensiunii subiective, făcînd abstracţie de instabilitatea subiectivă.

Sa încercăm acum să determinăm acea parte a fenomenului căreia i se poate acorda noţiunea practică de „frumos".

Senzaţiile care se nasc din influenţa obiectelor exterioare asupra noastră, sub dominaţia formelor intuitive ale conştiinţei (timp şi spaţiu), apar în diverse raporturi, combinaţii şi fuziuni intensive şi extensive; sau se contopesc laolaltă senzaţii ale aceluiaşi şimţ, cînd sînt identice: aceeaşi senzaţie despre acelaşi obiect, provenind în diverse momente (de timp) se reduce la o singură reprezentare simplă şi elementele ei componente îşi pierd, astfel, total, individualitatea lor; sau, atunci cînd sînt deosebite se înlănţuie *una cu alta, una lîngă alta, una după alta,* fără să-şi piardă total individualitatea; sau, în sfîrşit, senzaţiile unor simţuri diferite se contopesc într-un act unic al conştiinţei pe care-l numim *asociaţie* (complicaţie); aşa ia naştere marea diversitate a *reprezentărilor* care formează ştiinţa noastră despre lumea exterioară şi reprezintă numai o *reflectare internă, subiectivă,* a fenomenelor exterioare. De-abia cu formarea reprezentărilor se dcschidc posibilitatea unei *intuiri* estetice a lumii.

Din rezultatele cele mai generale la care au putut ajunge pînă acum ştiinţele pozitive, reiese că, în general, noi cunoaştem în lume numai fenomene, adică mişcările şi grupările mecanice ale atomilor şi moleculelor; fenomenele fizice şi chimice, mineralele, corpurile cereşti, viaţa omului şi a animalelor, toate aceste fenomene, pot fi privite mecanic, ca mişcări, substratul acestor fenomene rămînînd, întotdeauna, atomul, adică o entitate aspaţială, energetică. Materia (sau materialul) este un produs sau, mai curînd, un *postulat,* o imagine compusă a gîndirii noastre, iar prin descompunere ajungem la ceva *ideal-real,* la o abstracţie. în înţelegerea acestor mişcări deosebim diverse moduri ale lor, în diverse asociaţii şi, după acestea, clasificăm fenomenele cosmice în fenomene pur mecanice ale naturii, ale vieţii ş.a.m.d., iar de aceste forme diverse se ocupă ştiinţele pozitive.

Separarea *materialului* de *formă* constituie, de asemenea, un postulat al gîndirii noastre care, prin urmare, se poate găsi

numai în abstracţie. Orice ştiinţă empirică are de a face mai întîi cu fenomene şi aceste fenomene sînt doar nişte forme determinate ale *mişcării universale.* Deci, dacă frumuseţea esre un fenomen obiectiv, trebuie să fie alcătuită, şi ea, din acestea, adică din forme ale mişcării în sensul ei cosmic, general. Insă cum trebuie să înţelegem acest lucru?

Să luăm, de exemplu, un peisaj: malul verde, luxuriant al unui pîrîiaş, cîteva vite ce se apropie de apă pentru a-şi potoli setea, păstorii nepăsători din apropierea lor, mai departe cîţiva arbori măreţi cu umbrele lor răcoroase, în depărtare un şir de munţi şi, deasupra lor, ruinele unui mic castel, alcătuiesc principalele părţi componente ale acestuia. Fiecare din aceste fenomene, dacă le examinăm sub aspectul problemei cauzale, cu privire la principiile aparenţei lor, poate deveni obiectul unei ştiinţe speciale: arborii fac parte din domeniul botanicii, omul din cel al antropologiei (în sensul cel mai larg al ei, ca: fiziologie, psihologie şi sociologie); castelul poate fi privit ca o construcţie sau din punct de vedere cultural-istoric ş.a.m.d. Apoi, fiecare dintre aceste lucruri mai poate fi apreciat şi din punct de vedere practic, în legătură cu avantajele pe care le poate trage omul din ele, ca folositor sau nefolositor, transformîndu-se astfel, într-un obiect al ştiinţei *practice.*

Insă şi fără a ne pune probleme în legătură cu principiile fenomenului sau cu avantajele lui pentru egoismul omenesc, putem privi ansamblul sub aspectul lui global, *aşa cum* ni se înfăţişează; şi, în acest caz, în contemplarea lui, *degajaţi de orice interes secundar, străin*, (cum ar fi cel al veracităţii sau cel al utilităţii), sufletul nostru este antrenat într-o mişcare plăcută şi noi apreciem întregul peisaj ca „frumos". Dar aceasta se întîmpla numai în măsura în care am cuprins toate părţile constitutive ale acestuia: culorile minunate şi armonioase, formele deosebite ale arborilor, munţilor, castelului ş.a.m.d., prin corelaţie, într-un *act unic al gîndirii,* într-o intuiţie unică. Dacă privim, în mod special, fiecare parte separată a acestuia, putem avea de asemenea un sentiment estetic, dar care nu mai provine de la peisaj, ci din contemplarea arborelui sau a muntelui ş.a.m.d. Dacă mergem şi mai departe cu divizarea acestoT părţi individuale, de exemplu, cu acelea ale arborelui, încă mai putem descoperi o frumuseţe, cum ar fi aceea a unei ramuri sau a unei frunze ş.a.m.d. Dar, în toate aceste cazuri, trebuie să înţelegem partea res-

pei 11v.i ca o intuiţie unică, ca un tot de sine stătător. Dacă larîmiţăm şi aceste părţi în bucăţi, fărîmiţăm, odată cu forma, şi sentimentul estetic. Dacă — în procesul de abstractizare al gîndirii — segmentăm reprezentarea în părţile ei simple, componente, în senzaţii, singura posibilitate de a influenţa conştiinţa noastră în chip subiectiv rezidă în sentimentul concret, căci, lipsind reprezentarea obiectivă, odată cu ea lipseşte şi manifestarea estetică a conştiinţei.

Aşadar, primele rezultate importante ale experienţei sînt:
1) că nu putem atribui decît unei reprezentări sau unui grup de reprezentări epitetul „frumos"; 2) că acest epitet corespunde unei anumite structuri a obiectului ce se află în anumite raporturi determinabile cu *sentimentele* interioare; 3) rezultatul negativ, după care frumuseţea nu poate să existe în conţinutul material al reprezentărilor şi nici ca o consecinţă pozitivă a acestuia, deoarece într-o reprezentare sau într-o intuiţie există numai *conţinut* şi *formă,* adică părţile constitutive şi felul, şi maniera în care sînt înseriate, simultan sau succesiv, aceste părţi constitutive, în spaţiu şi timp
— că frumuseţea trebuie căutată numai în aceste raporturi de ordine ale părţilor.

Care sînt însă *aceste raporturi?* în acest sens trebuie să ne adresăm, din nou, elementelor simple, deoarece în fenomenele complicate ne este mai greu să distingem raporturile dintre părţi. însă, întotdeauna, reprezentarea va rămîne cel mai simplu element estetic.

Din marea diversitate a reprezentărilor, numai *reprezentările auditive şi vizuale* sînt izvoare ale plăcerii estetice. Numai la ele poate fi vorba de *forme,* deoarece gustul, mirosul, simţul tactil, au o dezvoltare organică atît de redusă şi uniformă încît, la ele, însăşi diversitatea reprezentărilor este foarte restrînsă, neexistînd nici o continuitate calitativă, nici o colaborare, nici o obiectivare în timp şi spaţiu; ele rămîn mai mult de natură subiectivă, păstrîndu-şi cu predominanţă caracterul de senzaţii. (Simţul tactil se dezvoltă cu mult mai accentuat în cazul orbirii; dar de acest fapt nu este nevoie să ne ocupăm aici).

Culoarea, lumina, tonul, liniile şi suprafeţele şi mişcările maselor sînt ultimele reprezentări elementare din care putem construi întreaga noastră lume estetică; elementele amintite constituiesc, oarecum, materia fenomenelor estetice. Din diversitatea raporturilor ia naştere întreaga diversitate a frumuseţilor.

Aceste reprezentări elementare se asociază în ordine succesivă sau simultană — raporturi *intensive* sau *extensive* — şi, apoi, între reprezentări *de acelaşi fel:* sunete cu sunete, culori cu culori ş.a.m.d., sau între reprezentări *disparate,* provenind adică de la diverse simţuri; în primul caz denumim raportul o *contopire,* în cazul al doilea o *asociaţie* (complicaţie). — Fie- care din aceste moduri de corelare psihologică joacă un anumit rol în stimularea conştiinţei noastre estetice; ele sînt subordonate unor anumite legi estetice a căror formulare dezvăluie o parte din misterul frumuseţii.

Calea naturală pentru descoperirea acestor legi este cercetarea empirică a esteticii; însă ultima lor motivare şi explicare şi-o găsesc în *psihologie;* căci psihologia trebuie să dea, în continuare, explicaţia, în ce condiţii conduce conflictul forţelor psihice la *neplăcere* sau, pe de altă parte, cum, învingerea conflictului, prin punerea de acord a elementelor contradictorii, duce la plăcere (32).

După cercetările lui *Helmholz, Fechner, Zeising şi ale altora,* însăşi legile *armoniei dintre culori şi tonuri, ale melodiei, ale ritmului, ale simetriei, ale secţiunii de aur* şi ale *proporţiona- litaţii* trebuiesc considerate ca nişte *principii* ale raporturilor obiective de formă. *în genere, tocmai raporturile cele mai simple posibil sînt acelea care plac din punct de vedere estetic.* Astfel, atunci cînd frecvenţa undelor auditive exterioare se comportă întreolaltă ca o serie numerică simplă: 1:2; 2:3; 3:4;..., avem o *reprezentare de sunet;* în toate celelalte cazuri, undele acustice se dereglează, apar suprapuneri şi, la un anumit grad de dereglare, avem *reprezentări de zgomot.* Şi, după cum reprezentările de sunet sînt succesive sau simultane, avem o *melodie de sunete* sau o *armonie de sunete;* care, atît una CÎt şi cealaltă, produc un sentiment plăcut estetic. Zgomotele, ca perturbaţii, produc, în general, numai neplăcere sau rămîn indiferente, atunci cînd sîntem obişnuiţi cu ele şi numai rareori, prin *elementul lor poetic* din frumuseţile naturii, pot produce sentimente estetice; însă aceasta face parte din domeniul impresiilor *indirecte,* despre care se va vorbi mai tîrziu. Tot aşa şi cu *armonia de culori:* culorile se comportă în chip optim, atunci cînd sînt *complimentare,* adică se completează către *alb,* spre exemplu, roşul şi verdele

V-.i.m.cl. Şi, tot aşa, pretutindeni unde intervine o succesiune do reprezentări (în mişcare, impresii sonore), avem un sentiment estetic pozitiv, atunci cînd aceste reprezentări se repetă într-o ordine regulată şi în relaţii simple. în acest caz, avem un efect al sentimentelor contrastante care servesc la întărirea sentimentului estetic; orice sentiment de satisfacţie este însoţit de o senzaţie de aşteptare (încordare) şi *vlce versa.* Cu privire la *linii* sau la raporturile dimensionale, avem legea simetriei pentru direcţia *orizontală;* cele două jumătăţi trebuie să se comporte ca 1:1; şi legea *secţiunii* de aur, pentru direcţia *verticală,* ceea ce înseamnă că partea mai mică trebuie să se comporte faţă de cea mai mare, aşa cum se comportă cea mai mare faţă de întreg. în sfîrşit, pentru raportul de *lăţime* faţă de înălţime, care formează *proporţioruditatea* unui întreg, poate fi acceptată aceeaşi lege a secţiunii de aur (33).

Numai că, în ceea ce priveşte legile formelor şi dimensiunilor ce fac parte din domeniul optic, trebuie să mai adăugăm alte două observaţii: 1) că obişnuinţa duce la modificări considerabile în aceste raporturi (cum este în cazul culorilor, de exemplu: moda culorilor carc, dc foarte multe ori, se orientează contrar legilor estetice); şi 2) că nu mai poate fi vorba de o relaţie dimensională *precisă;* căci, după cum demonstrează disputele psihologice, ochiul nostru nu poate aprecia exact.

Fiecare dintre aceste legi generale își găsesc diverse aplicaţii în frumuseţile artistice şi naturale şi, din aceasta, rezultă necesitatea unei urmăriri şi a unei extinderi a lor, în continuare, ceea ce constituie obiectul ştiinţelor *speciale* ca, de pildă, *teoria armoniei şi compoziţiei, pentru muzica* ş.a.m.d.

Dacă însă cercetăm, acum, *bazele psihologice* ale acestor legi formale estetice, descoperim între ele anumite *înrudiri.* Toate sînt *comparaţii dimensionale* ale impresiilor; în toate există un motiv pentru jocul fanteziei noastre, care trebuie să fie activă în comparaţii; în toate există *repetări ale formelor identice,* cu o diversitate mai mare sau mai mică a reprezentărilor ce se înseriază între aceste componente identice; simetria şi proporţionalitatea reproduc forma, ritmul, mişcările ş.a.m.d. Aşa că toate pot fi subsumate noţiunii de *ordine* sau *armonie.*

îngustimea conştiinţei şi principiul echilibrului în consumul de energie explică această tendinţă către *unitate,* precum şi plăcerea ce rezultă din satisfacerea ei. Pentru reproducerea aceloraşi forme se depune un efort iar din reproducerea lor ca atare rezultă o satisfacţie. *Diversitatea* formelor dă naştere unei mişcări mai ample a fanteziei, iar *ordinea unitară* dă naştere unei soluţionări lesnicioase a acesteia într-o unitate. — Aşadar, *principiile legilor forinale obiective ale frumuseţii se găsesc în legile conştiinţei omeneşti.*

Prin aceasta se defineşte, în acelaşi timp, şi *latura obiectivă* (sau *elementele obiective)* ale frumosului. în acest sens, am aflat că *determinările formale* sau relaţiile formale absolute, care plac indiferent de material, independent de conţinutul reprezentărilor ca atare şi *în sine,* formează frumuseţea.

Prin urmare, deocamdată, ajungem la concluzia că *frumuseţea consta din raporturi formale obiective* *(intuitive).*
Ea stimulează sufletul nostru prin *jocul fanteziei;* însă fără a prejudicia, din contra, favorizînd legile 'sentimentelor concrete care formează baza acestor manifestări superioare ale conştiinţei, denumite *sentimente estetice simple.*

Acum însă vine cea de a doua întrebare, dintre cele două pe care ni le-am pus la începutul părţii sistematice: dacă putem epuiza cu elemente nemijlocite, obiective, întregul conţinut al conceptului frumuseţii, dacă în aceste relaţii formale abstracte este inclusă întreaga esenţă a frumosului şi dacă nu mai putem găsi în experienţă şi alte elemente, de natură subiectivă, şi care constituiesc, deasemeni, un moment *esenţial* în conceperea frumosului? Cu aceasta ajungem la analiza elementelor subiective sau spirituale ale frumuseţii; mai întîi, să ne ocupăm de experienţa estetică.

Capitolul §1 Elementele subiective ale frumosului şi legăturile lor cu cele obiective

O examinare mai atentă a impresiei de ansamblu a fenomenelor frumuseţii asupra conştiinţei noastre estetice, ne va arăta limpede că, făcînd abstracţie de influenţa lor directă, *obiectele estetice* capătă în intuiţia noastră, prin mijlocirea relaţiilor lor formale, şi o anumită *coloratură spirituală.* Formele obiective ne apar, în acelaşi timp, ca o expresie a unor stări subiective ale spiritului omenesc şi acţionează, şi ca atare, asupra cugetului nostru, în aşa fel încît, în anumite cazuri, *impresia estetică de ansamblu* apare ca o rezultantă a celor două feluri de factori (direct şi indirect).

De aceea, o analiză psihică minuţioasă a domeniului estetic nu se poate resirînge numai la ccrcetarca semnelor obiectivc ale frumosului, ci trebuie să procedeze și la separarea caracteristicilor subiective ale acestuia, să determine esenţa lui pozitivă şi legăturile lui cu cele subiective.

Toate reprezentările care determină conţinutul faptelor estetice sînt, mai întîi, reprezentări singulare, însă, şi ele, au un *conţinut,* constau, adică, din înlănţuirea mai multor senzaţii; acest conţinut reprezintă o verigă din activitatea noastră raţională, are o anumită semnificaţie pentru noi, stă în anumite raporturi şi combinaţii asociative cu celelalte imagini şi stări ale conştiinţei noastre, ce pot fi co-reproduse în conştiinţă după legile asociaţiei şi reproducerii. Astfel, are loc o reacţie a conştiinţei faţă de o grupă de stări spirituale disparate şi de intuiţii obiective care alcătuiesc un *sentiment complex;* asocierea mai multor elemente în intuiţie amplifică emoţia sufletului nostru. Dar, deoarece reprezentarea sau grupa de reprezentări este un produs compus al conştiinţei noastre — întrucît aceasta ia naștere prin corelarea mai multor senzaţii într-un întreg —• şi este privită ca un tot sau ca o unitate, neputînd fi descompusă în părţile ei componente decît prin analiză, tot aşa, şi sentimentul complex care corespunde acestor reprezentări este, înainte de toate, un întreg; dar, prin analiză, şi acesta poate fi descompus în mai multe sentimente coexistente; în acest fel, descoperim că la un sentiment complex se asociază *sentimentele concrete, sentimentele estetice simple* şi *afectele* morale, religioase şi in-telectuale.

Să ne imaginăm unul din numeroasele chipuri ale Madonei de Rafael, de exemplu, „La Vierge au diademe" — de la Louvre; cu cîtă graţie ridică Maria vălul de pe pruncul Isus, care doarme, ca să-i arate micului loan. — Pe lîngă desăvîr- şita limpezime şi căldură a coloritului, pe lîngă fineţea şi corectitudinea liniilor şi formelor, pe lîngă graţia şi gingăşia mişcării, descifrăm, în frumuseţea plină de viaţă a compoziţiei, în trăsăturile caracteristice ale figurii, dumnezeiasca înţelegere a Măriei faţă de loan şi dragostea-i maternă, plină de adoraţie, pentru pruncul său. Prin contemplarea formelor obiective pătrundem

în viaţa spirituală a tabloului şi considerăm opera, în ansamblu, ca pe una din cele mai delicate evocări ale unei vieţi simple de familie — *fericirea iubirii materne.* Inima noastră se simte, astfel, mai profund mişcată, întreaga noastră fiinţă se transpune într-o emoţie plăcută, urcînd chiar pînă la afect, daca i se adaugă şi profunda evlavie religioasă.

Se pune acum întrebarea: Oare, întâmplător simţim aceasta, sau, într-adevăr, aceste momente spirituale sînt în legătură cu formele intuitive? Oare n-a fost în însăşi intenţia artistului să trezească în spectator, prin aceste forme, tocmai astfel de idei şi sentimente, şi altele asemănătoare? Şi, cum de a reuşit? Oare, într-adevăr, frumuseţea tabloului său este amplificată prin acest element spiritual? Formează, aşadar, factorul mijlocitor al intuiţiei estetice — pe care nu-l poate nega nici un estetician — o parte din frumuseţe şi, respectiv, din sentimentul estetic, sau este, poate, numai un element neobişnuit — cum se mai consideră uneori? Aceasta constituie tema următoarelor discuţii ale noastre.

Mai întîi trebuie să recunoaştem caracterul subiectiv şi indirect al acestui element. Am făcut, în chip obiectiv, o distincţie între forma şi conţinutul reprezentărilor, apoi am observat că acestea sînt noţiuni inseparabile ce se condiţionează reciproc; că, din punct de vedere *obiectiv,* există numai un *conţinut constituit* şi că distincţia celor două aspecte este un produs al abstracţiunii. Conţinutul obiectiv se poate trans-
Ikinu şi într-un conţinut subiectiv sau spiritual, dacă se cxiiaj* din conţinut caracteristicile *esenţiale* şi se formează «Im ele o noţiune. — O noţiune nu posedă nici un fel de Htrmă definită, tocmai pentru că este un produs spiritual; însă, pentru a deosebi, între ele, noţiunile, sîntem obligaţi sa folosim semne obiective, cum sînt *cuvintele* în limbă. între cuvînt, ca reprezentare acustică, şi noţiune are loc o asociere, în aşa fel, îneît cuvîntul şi ideea rămîn inseparabile. Aceeaşi asociere are loc, apoi, şi între *stările noastre interioare în general* şi anumite forme obiective, în aşa fel, îneît, prin asamblarea lor, descoperim în conţinutul obiectiv, expresia stărilor noastre subiective, aşa cum descoperim în cuvînt expresia ideilor noastre. însă pe ce principiu se bazează asocierea dintre cuvînt şi noţiune, constituie o problemă psihologică a lingvisticii, a cărei soluţionare ar fi foarte interesantă şi pentru faptul pe care-l discutăm aici, dar urmărirea ei nu-şi poate afla nicidecum aici locul; de aceea, vom cerceta principiile celui de-al doilea fel dintre asociaţiile amintite.

Este un fapt psihic cunoscut că există o anumită nevoie interioară a omului de a însufleţi natura obiectivă, de a nu
o percepe cu ochii realităţii, ci cu aceia ai fanteziei, adică de a-şi proiecta, în chip fantezist, propriile lui stări interioare în lumea exterioară. Acesta este un adevăr de mult cunoscut, vechea mitologie, obiceiurile cultice ale multor popoare, însăşi limba, la începuturile ei, se bazează pe astfel de *simbolizări.* Am dori să lămurim, acum, pe scurt, motivele acestui fenomen psihic pe care se bazează şi momentul subiectiv al frumuseţii; însă întrebarea, dacă această nevoie constituie, totodată, şi o dovadă a panteismului şi dacă-şi poate afla

ultima motivare transcendentă numai în acest principiu, cum consideră Volkelt (34), o lăsăm nerezolvată, deoarece aceasta nu constituie o problemă estetică, ci una metafizică; estetica adoptă faţă de metafizică aceeaşi atitudine ca şi psihologia; ele îi predau problemele lor transcendentale, de explicarea cărora trebuie să se îngrijească însăşi metafizica, atunci cînd este posibil.

Simbolurile. Stările conştiinţei, oricît de abstracte ar fi, sînt însoţite, întotdeauna, de emoţii (35) — adică de o reacţie a conştiinţei faţă de ele — şi, totodată, urmate de anumite mişcări ale organelor exterioare şi ale muşchilor, pe care le denumim *gesturi expresive;* care, însă, nu reprezintă vreo

lornu de mişcare de provenienţă specială, ci, concomitent, sînt, întotdeauna, *mişcări reflexe sau voluntare* (36).

Cînd excitarea nervilor depăşeşte un anumit grad, ea se transformă într-o mişcare trupească; dacă nu există nici un motiv de mişcare, surplusul de energie o va lua pe alte căi, descărcarea energiei nervoase se va produce într-o altă formă oarecare. *Herbert Spencer* observă că se poate accepta ca un adevăr necontestabil, că volumul de energie nervoasă degajată, care există într-un anumit moment şi care suscită în noi într-un mod inexplicabil acea stare pe care o denumim „simţire", trebuie să se extindă într-o direcţie oarecare; în aşa fel, îneît, atunci cînd sistemul cerebro-spinal este puternic excitat şi, prin aceasta, se degajă un surplus de energie nervoasă, aceasta se poate destinde în senzaţii puternice, idei vii, mişcări viguroase sau într-o activitate sporită a glandelor (37).

Aşadar, *gesturile expresive trebuiesc considerate ca o parte a sentimentului.* Faptul că una şi aceeaşi stare sufletească este exprimată cu o uluitoare *similitudine* de către toată lumea, constituie încă o dovadă *obiectivă* pentru exactitatea acestei consideraţii (38).

Manifestările emoţiilor se petrec, la început, inconştient şi involuntar, aşadar aparţin cu desăvîrşire domeniului reflexelor. însă omul cult învaţă, treptat, să supună, în parte, a- ceste mişcări şi, în parte să le modifice, pentru a-şi ascunde anumite afecte şi pentru a exprima altele ce nu se produc: şi aşa iau naştere *gesturile expresive convenţionale* — ca un efect al dominării lor prin voinţă — pe lingă gesturile expresive *naturale* sau mişcările reflexe. S-a observat că oamenii necultivaţi posedă o vioiciune mai mare în mişcarea membrelor decît europenii ş.a.m.d. însă şi această stăpînire îşi are limitele ei; incitaţiile prea puternice ale sufletului, de exemplu un pericol iminent, neaşteptat, produc gesturi expresive naturale. Gesturile expresive constau, *în general,* sau din anumite mişcări ale muşchilor feţei şi ai ochiului (mimice), sau din mişcări ale corpului şi membrelor (pantomimice).

Din aceste date decurge, în primul rînd, faptul că formele exterioare ale feţei şi ale mişcărilor membrelor omului nu pot fi lipsite de expresivitate. Experienţa ne învaţă să recu-, noaştem cu uşurinţă diversele forme de exprimare, adică manifestările exterioare ale stărilor interioare, *noi* legăm (aso-

i II iu) acest act interior şi manifestarea lui exterioară atît de mi im între ele, îneît, oridecîteori observăm un anumit semn

i Mfcrior, ne amintim, în chip nemijlocit, de starea sufletească irs|>ectivă; tot aşa se asociază şi anumite sunete cu sentimentele corespunzătoare: de exemplu, strigătul de spaimă, strivitul de bucurie ş.a.m.d. Din aceleaşi motive se poate lămuri pe deplin şi faptul că transferăm această simbolizare şi mai departe, în toată natura însufleţită şi chiar în anumite forme şi culori anorganice. După analogia raporturilor acestor forme ni expresia stărilor noastre sufleteşti, le atribuim şi o *semni- hcaţie spirituală, simbolica.* în acest mod, descifrăm nu

numai în formele fiinţelor vii, ci şi în acelea ale naturii anorganice, o expresie a stărilor sufleteşti; noi transplantăm *propria noastră* subiectivitate, prin puterea fanteziei, în obiectele exterioare: „Sălbatecul vedea în furtună şi în pacea fenomenelor exterioare — spune *Tyndal* (39) — reflectarea propriilor sale dispoziţii instabile şi, de aceea, atribuia aceste ItiMMiiene unor fiinţe care împărtăşeau cu el aceleaşi pasiuni, d.ir care îl depăşeau cu mult în putere". Satisfacţia poetică legată de I minuscule naturale sc bazează, în cea mai mare parte, pe a cest (el de imaginaţie care, pe lîngă corectitudinea şi armonii turmelor, amplilic.i sentimentul şi prin interpretarea poet ica a acestora. Desigur însă că există şi anumite limite ale poetizării corpurilor din natura neînsufleţită şi im toate formele şi toate artele îngăduiesc acelaşi grad de uibiectivare. Astfel, *Rosenkranz* stabileşte, în a sa *„Aesthetik (Us Ilăsslichen“* (Estetica untului) (40), următoarea serie pen- iru arte: *arhitectura, sculptura, pictura*, *muzica* (41) şi *poezia* şi recunoaşte că, în această serie, ele exprimă o gradare în care arta imediat succedentă o depăşeşte întotdeauna pe cea anterioară în capacitatea ei de a reprezenta; mai adecvat *esenţa spiritului.*

Dar dacă, prin natura noastră cu aspect dual, sîntem conduşi spre o concepţie dualistă despre obiectele exterioare ale naturii şi *antropomorfizam* întreaga lume în concepţia estetică; dacă nu ne este posibil, chiar la corpurile lipsite de viaţă, să luăm în consideraţie numai formele ca atare, deoarece sîntem obişnuiţi să le privim, totodată, şi ca o expresie spirituală, cu atît *mai puţin ne este posibil* să tratăm formele exterioare ale *fiinţelor însufleţite* ca pe nişte forme abstracte. Ele sînt considerate simultan, din acest punct de vedere, şi ca simboluri pentru viaţa interioară ca: sănătate, forţă, linişte, graţie, mînie, gelozie etc.

Din acestea rezultă că, în *intuiţia estetică,* putem avea doi factori esenţiali:

1) *Formele obiective,* cu raporturile lor armonice, despre care am tratat mai înainte, în primul capitol;

2) *Semnificaţia simbolică subiectivă* a acestor forme obiective care, să luăm însă bine seama, constă nu numai dintr-o *idee,* ci şi din sentimente, afecte şi instincte; pe scurt, noi transferăm întreaga *noastră subiectivitate* în obiectele exterioare, pe cît o permit formele obiective şi aceasta variază, după cum am mai amintit, cu limitele specifice *ale esenţei* obiectului de artă sau ale frumosului natural.

însă acest moment spiritual nu apare numai în formele compuse intuitive, ca o expresie a lor, ci şi în senzaţiile sau reprezentările simple; o singură *culoare,* un singur *ton,* o singură linie, vor fi în stare să trezească anumite reprezentări asociate şi, prin acestea, să mişte în chip mijlocit, sufletul nostru. Pînă şi în alcătuirea culorilor şi tonurilor descoperim o impresie calitativă directă asupra sentimentului nostru legat de simţuri care constituie baza sentimentului estetic: tonurile joase produc un sentiment de gravitate, cele mai înalte, de voioşie;

culorile deschise, de la roşu pînă la verde, produc un sentiment de excitare, culorile mai întunecate, de la verde pînă la violet, un sentiment de calmare. Aceste relaţii fundamentale se extind însă şi mai mult, prin *principiul asocierii* sau simbolizării, ca, de exemplu, găsim asociat „negrul", în experienţa noastră cotidiană, cu întunecimea (în alternanţa dintre zi şi noapte), cu lipsa intuiţiilor ce ne vin din afară, ou nesiguranţa stării noastre şi a mişcărilor noastre, ca ceva misterios — şi, astfel, asociem aceste semne exterioare, ca simbol, cu fenomenele interioare şi exterioare corespunzătoare şi, oridecîteori apare simbolul, el trezeşte în conştiinţa noastră amintirea reprezentărilor respective; în acest fel, iau naştere în noi, prin aceste reprezentări asociate, sentimente ce corespund structurii senzaţiilor, ce pot fi, apoi, nuanţate, în continuare, prin diverse grade de intensitate. Există o anumită legătură între stările subiective şi diverse culori oa simboluri exterioare ale lor; dar aceasta nu constituie o relaţie *absolută;* de foarte multe ori se pot percepe în aceleaşi forme sensibile semnificaţii opuse, cînd

mergem prea departe cu aceste asocieri; aceste relaţii se bazează pe experienţa şi aptitudinile spirituale. — Preferinţa specifică a unor naţionalităţi pentru anumite culori caracteristice ca, de exemplu, preferinţele pentru roş sau albastru, este universal cunoscută. Simţul pentru culori evoluează sub diferitele influenţe ale culorilor din nautra înconjurătoare, în alt fel la orientali decît la occidentali. — însă efectul semnificaţiei culorilor se evidenţiază, în modul cel mai distinct, atunci cînd sînt legate de anumite obiecte; astfel, culoarea verde a pajiştei stimulează plăcut sufletul nostru, nu numai ca culoare, ci, totodată, şi ca semnificaţie spirituală a reînsufleţiţii şi a energiei vieţii vegetale.

în cele din urmă sîntem conduşi la următoarele date con- cluzive: 1) că în intuiţia estetică, pe lîngă impresia directă a relaţiilor obiective de formă, acţionează, totodată, prin ele, şi un factor spiritual, o stare subiectivă a conştiinţei noastre pe care, după Fechner (42), o caracterizăm drept *factor asociativ indirect;* 2) că acesta reprezintă un moment spiritual, pentru care fapt l-am denumit şi *factor subiectiv;* 3) că el se bazează pe legile psihologice ale formării şi desfăşurării interioare a reprezentărilor, *adică pe asocierea şi combinarea* formelor obiective cu stările interioare; şi îşi găseşte ultima motivare psihologică mai ales în realitatea psihică a gesturilor expresive.

Acest ultim rezultat lămureşte alte două fapte:

1) Caracterul *simbolic* al factorului subiectiv care însă, *pe de o parte,* nu trebuie confundat cu *alegoria,* în care legăturile dintre interior şi exterior, dintre formă şi semnificaţie, sînt prea abstracte şi individuale şi alcătuiesc mai mult o relaţie convenţională între cele două părţi decît o relaţie reală, intimă a lor; *pe de altă parte,* nu trebuie confundat cu întreaga semnificaţie Teală a conţinutului, deoarece este doar o parte din acesta — cu toate că, ce-i drept, cea mai esenţială. Aşa cum remarcă, de pildă, *Vischer:* „«Faust» nu simbolizează omenirea *care aspiră,* ci este un individ înzestrat cu toată complexitatea unui om hotărît şi, numai pentru că sub Coate trăsăturile lui se reliefează impetuoasa năzuinţă idealistă, devine pentru noi o imagine generală a acestei nevoi imperioase ce străbate omenirea... S-ar putea spune: Faust reprezintă omenirea în năzuinţa ei, atît cît permite sensul" (43).

Că între aceste două elemente, în măsura în care elementul spiritual formează o parte din întregul conţinut şi tocmai cea esenţială — trebuie să aibă loc o legătură reală, necesară. Elementele senzoriale şi cele spirituale trebuie să se afle în acord, în aşa fel, îndît noi, ca spectatori, să putem descifra în relaţiile formale, semnificaţia spirituală iar artistul să-şi găsească în forme concepţiile lui spirituale. Elementele obiective şi subiective se contopesc între ele, formează o *unitate,* şi unde lucrurile stau aşa, nu-şi vor exercita influenţa asupra noastră numai forma (ca atare) sau momentul spiritual, prin semnificaţia lui, ci amîndouă împreună, în raportul lor reciproc şi vom fi emoţionaţi plăcut, din punct de vedere estetic, numai în măsura în care lc înţelegem ca *unitate a formei şi a conţinutului spiritual.*

Aşadar, nu numai în cazurile în care formele influenţează prin ele însele, ci şi atunci cînd sînt legate concomitent cu

o semnificaţie spirituală, rămîn *simple relaţii* care ne plac estetic şi tocmai de aceea nu putem atribui noţiunea practică „frumos" decît unei înţelegeri a raporturilor formale. Insuficienta considerare şi accentuare a acestei *legături unitare* în interpretarea celor două elemente, la Kostlin, — care, dealtfel, recunoaşte, şi el, două momente în contemplarea frumuseţii: o frumuseţe formală şi o „expresie" formală —, îndreptăţeşte obiecţiunile adversarilor săi, că ar avea o *comportare dualistă* (44). însă principiul după care frumuseţea ar consta din raporturi formale şi momentul spiritual n-ar adăuga decît un element nou formelor obiective se dovedeşte şi prin faptul că forma obiectivă constituie prima şi ultima condiţie a intuiţiei estetice. Fără aceasta nu există frumuseţe, chiar dacă semnificaţia spirituală ar putea trezi cel mai mare interes; în chip contrar, cea mai redusă semnificaţie din pictura de gen a olandezilor sau o haimana de Murillo sînt suficiente pentru a crea un tablou frumos, dacă formele obective sînt puse de acord cu semnificaţia. Am putea spune ca momentul spiritual formează, *într-o anumită rtiâsură,* o parte din materialul *estetic,* care poate consta din ambele elemente, fie numai din forme obiective ca atare, fie din acestea şi din momente subiective. Primele reprezintă impresii directe asupra simţurilor noastre; cele din categoria a doua reprezintă stări interioare indirecte, provocate de primele. în ambele cazuri, elementele componente constau din */,<porturi* şi, atunci cînd aceste raporturi satisfac sentimentul nostru estetic, avem frumuseţea obiectivă. Alegerea semni-
Iicaţiei spirituale în artă prezintă poate acelaşi interes ca şi alegerea materialului sensibil, de exemplu bronzul, marmora s.iu ghipsul pentru plastica etc.

Vrem acum să mai atingem o problemă în mod deosebit, şi .mume: dacă sînt necesare *pretutindeni* ambele elemente pentru realizarea frumuseţii — şi aceasta, *în primul rînd,* din punctul de vedere al conştiinţei individuale în legile formării *idealurilor de frumuseţe; în al doilea rînd,* din punctul de vedere al conştiinţei popoarelor, cînd ne adresăm frumuseţii naturale şi diverselor genuri principale ale frumuseţilor artistice constituite în decursul timpului, cu întrebarea: din ce elemente constă această frumuseţe şi cum se comportă unele faţă de altele aceste elemente?

Idealurile. — Cuvintele *idee* şi *ideal* au fost folosite cu semnificaţii foarte diferite în filozofie; de aceea este necesar să explicăm mai precis ce trebuie să înţelegem, *aici,* prin aceste cuvinte.

întregul domeniu al artei este, mai întîi de toate, un produs al imaginaţiei omeneşti şi însăşi frumuseţea naturală este recunoscută ca atare numai în cazul în care o percepem prin fantezie, adică atunci cînd, prin activitatea ei, scoatem în evidenţă unele trăsături, diminuîndu-le pe altele — sau, pur şi simplu, făcînd abstracţie de ele — pentru a nu tulbura sentimentul nostru. Pretutindeni în natură, ca şi în artă — din punctul nostru de vedere subiectiv — se află unele aspecte întunecate ale acestora; ele rămîn neobservate în contemplarea frumosului. însă dacă acestea sînt prea pronunţate, încît fantezia nu poate să facă abstracţie de ele, obiectul natural, devine, în acest caz, „urît". în acest sens, frumuseţea este şi un produs al fanteziei, atît doar că fantezia nu creează nimic

ex nihilo şi fără a se preciza prin anumite legi subiective, ci creează totul numai din impresiile primite şi avînd în vedere frumuseţea conform legilor sentimentelor estetice. Ea aşează materialele adoptate (tonuri sau figuri ş.a.m.d.) în anumite combinaţii şi, în modul acesta, îşi confecţionează o imagine interioară subiectivă pe care o numim *ideal formal,* deoarece constă, în principiu, din relaţii formale obiective, făcînd abstracţie de semnificaţia lor; ideal, deoarece, în filozofie, obişnuim să denumim produsele fanteziei idealuri.

Aceste idealuri sînt distincte pentru fiecare artă, ca asocieri de tonuri, pentru muzică, culoare, lumină şi figuri, pentru artele plastice etc. Se mai deosebesc apoi şi individual cu fiecare operă distinctă din mintea geniului. Aşadar, am putea spune că ele reprezintă însăşi opera de artă într-o formă subiectivă în arta propriu-zisă, idealurile se obiectivează.

Constituirea acestor idealuri formale are loc după anumite legi care sînt, parte, de natură subiectivă, parte, de natură obiectivă. Forma intuitivă constituie elementul obiectiv al frumosului, ea are o valoare estetică în sine însăşi, ea alcătuieşte *frumosul formal propriu-zis;* ea este sensibilă, ca intuiţie, însă şi spirituală ca *forma ideală.* însă, în măsura în care aceste forme posedă şi un conţinut şi deci pot să aibă o *semnificaţie caracteristică,* după cum s-a mai amintit — adică, în măsura în care combinaţiile părţilor intuitive pot fi organizate în aşa fel, şi raporturile lor naturale pot fi modificate în aşa măsură, încît să devină nişte simboluri externare pentru semnificaţia interioară, posibilitatea elementului subiectiv se asociază cu aceea a elementului obiectiv. Ea se găseşte, aşadar, şi în relaţiile formale obiective, dar numai în măsura în care există în subiect, asociată cu aceste forme; altfel, nu. In acest caz, rolul fanteziei constă în aceea că: adaugă intuiţiei elementul subiectiv iar creaţiei îi modifică raporturile senzoriale după *conţinutul ideal-spiritual;* noi numim acest lucru *idealizarea formelor,* iar produsul, un *ideal spiritual* în formă obicctivă. Acest conţinut spiritual nu creează, în principiu, frumosul care — după cum sna mai demonstrat — poate exista şi fără acesta, ci produce numai o mai mare vivacitate a fanteziei şi intensifică, astfel, sentimentul estetic; este însă un element necesar pretutindeni acolo, unde formele oferă analogii cu expresiile vieţii spirituale.

Prin urmare, idealul este, mai întîi de toate, un produs al fanteziei, o combinaţie liberă a părţilor componente ale unei reprezentări, după legi subiective abstracte sau după noţiuni individuale. în acest sens, orice produs al artei omeneşti este

o realizare în forme sensibile a unui ideal prefigurat anterior în închipuirea omului, nu numai arta frumoasă, ci şi operele de artă utile. Inventatorul unei maşini a trebuit, desigur, sa şi-o reprezinte ideal, în prealabil, în fantezia lui, cel pu ţin în contururile ei cele mai generale şi, de-abia apoi, sa treacă la realizarea ei. Tot aşa, şi-n comportarea morala din viaţa cotidiană, avem *idealurile noastre morale,* după care ne conducem ş.a.m.d. însă prin precizarea caracterului ideal .îl frumosului nu s-a rezolvat cîtuşi de puţin problema: „ce osie frumos", deoarece trebuie să ne mai întrebăm: ce fel tic idealuri anume ne oferă, în realizarea sensibilă sau limitată, frumosul sau utilul, moralul ş.a.m.d. Dar acest lucru reclamă analiza formării idealurilor estetice, şi, ca urmare a

faptului amintit mai sus, aceasta înseamnă tot una cu problema frumosului însuşi.

Schopenhauer consideră, pur şi simplu, frumosul ca o *idee platonică* sau ca un *prototip.* însă teoria sa — făcînd abstracţie de dificultatea de a aplica în muzică ideile platonice — mai vine în contradicţie şi cu teoria darviniană despre iransformabilitatea speciilor; cu toate acestea mai rămîne ţi ceva adevărat în această teorie, şi anume, *idealizarea* naturii >i *obiectivarea* idealurilor în artă. în sensul nostru psihologic, aceasta înseamnă să selecţionăm din numeroasele reprezentări pe care ni le oferă natura, acele trăsături care reprezintă *caracterul principal* al unei anumite clase, care însă, nu reclamă nici o valoare metafizică sau naturalistică, ci reprezintă doar forma în care surprindem obiectele respective. Aceste reprezentări caracteristice sînt, ca să spunem aşa, exemplificări ale ideilor noastre despre obiectele exterioare. Noţiunile, tocmai pentru faptul că sînt produse abstracte ale proceselor noastre raţionale, nu pot deveni realizabile niciodată; dar, în măksura în care sînt abstrase din obiectele intuitive, putem alege dintre aceste forme obiective pe acelea care ■corespund cît mai mult acestor noţiuni. Aceasta reprezintă un aspect al transformărilor obiective, prin introducerea unor elemente pur subiective; de aceea este denumită *latura subiectivă* a idealului frumuseţii; dar, întrucît aceste forme sînt, totodată, subordonate şi legilor sentimentului, idealurile mai suportă, şi din acest punct de vedere, o transformare, realizînd un al doilea aspect al idealului pe care l-am denumit *obiectiv,* deoarece el constă numai din modificarea elementelor obiective, fără nici un fel de legătură cu semnificaţia subiectivă. — Atunci cînd întîlnim în natură sau în artă astfel de idealuri, sîntem mulţumiţi, pentru că ele corespund legilor estetice ale subiectivităţii noastre.

Drept urmare a principiilor expuse aici, există, aşadar, *două concepte concrete ale idealului estetic:* acela *care reprezintă aspectul cel mai desăvirşit al caracteristicului*, alcătuieşte numai un fel de idealuri estetice, căruia i se opune încă *idealul formal pur.*

în privinţa caracteristicului, mai observăm că există idealuri foarte diferite de acest gen şi că ele nu pot produce o impresie artistică numai prin semnificaţia lor, ci, în primul rînd, prin armonia relaţiilor. Există idealuri de tînăr cerşetor, de zgîrcit, de prccupcaţă, de scelerat ş.a.m.d., cum avem, de exemplu, în „Richard 111“ al lui *Shakespeare,* idealul unui criminal încoronat, în „Avarul" lui *Moliere,* pe acela al unui zgîrcit ş.a.m.d. — în acest sens, putem vorbi chiar despre idealul urîciunii, presupunînd că, prin acesta, se exprimă caracteristicul, într-un mod mai acut şi mai pregnant" (45).

Tocmai din cauză că frumuseţea constă numai din relaţii se explică, de exemplu, de ce urîtul din natură, transpus în arta, poate produce o *operă de artă frumoasă.* în acest caz, nu mai este frumos subiectul (sujet) în sine, ci opera de artă în totalitatea ei, în măsura în care înfăţişează caracteristicul în chipul cel mai desăvîrşit, adică forma artistică se află în acord cu semnificaţia intrinsecă.

Poate că am putea simţi acelaşi lucru şi în natură, pentru că uneori

descoperim şi acolo asemenea exemplare care reprezintă, în cel mai pregnant mod, idealurile noastre; însă dificultatea provine de la deosebirea dintre frumosul artistic şi frumosul natural, cu privire la degustarea lor. Condiţia principală a satisfacţiei estetice constă în contemplarea formelor obiective în sine, fără vreo legătură conștientă cu noi. Or, natura este prea intim legată de noi în viaţa practică, pentru a ne îngădui o astfel de linişte a contemplării, numai arta ne oferă această linişte. Catastrofa dintr-o tragedie poate contribui realmente la provocarea unei plăceri estetice, dar nu ca atare, ca final tragic, ci prin armonia întregii acţiuni a tragediei; tot aşa, într-un tablou de gen, care reprezintă un răufăcător în momentul acţiunii lui, ne poate emoţiona estetic numai *acordul* gesturilor expresive şi al mişcărilor, nu însă semnificaţia acţiunii însăşi. Dacă ne aflăm în faţa unui delict *real,* sîntem mişcaţi în chip simpatetic, în primul rînd,.

I.I favoarea victimei şi am putea să-i venim imediat în ajiilor, dar, în acest caz, nu mai poate fi vorba nicidecum de
I rumuseţe.

Aşadar, frumuseţea nu constă din semnificaţia spirituală a idealului, nici din *realizarea* acestuia — cum s-a crezut de lo.irte multe ori în idealism — ci în *concordanţa raporturilor;* formele intuitive şi *conţinutul subiectiv sînt cele mai generale părţi constituente şi nu sînt totdeauna absolut necesare ambele pentru realizarea frumuseţii.* Fiecare dintre ele poate exista independent şi să formeze două genuri deosebite de frumos: *frumosul formal* care predomină în arhitectură şi *frumosul spiritual (sau subiectiv),* dominant în poezie, în care se utilizează cea mai abstractă formă obiectivă — cuvintele. Ambele momente se întrepătrund în artele plastice (plastica şi pictura) şi prin concordanţa lor pot produce plăcerea es- letică: aşa iau naştere frumosul plastic şi cel pictural.

Ne mai rămîne acum să aruncăm o scurtă privire asupra obicviivîmi conceptului frumuseţii în natură şi artă. în diversele concepţii despre natură şi în formarea principalelor genuri de artă, avem un îndrumător, pentru evoluţia conceptului de frumuseţe, în conştiinţa popoarelor şi, în acest fel, putem determina, şi sub *acest aspect,* elementele constitutive ale frumosului şi să răspundem la întrebarea, dacă frumuseţea constă numai din raporturile formale. Aceasta constituie obiectul capitolului imediat următor.

Capitolul III Frumuseţea naturală şi frumuseţea artistică

Imboldul frumuseţii. — Imboldul frumuseţii sau simţul pentru frumuseţe este înnăscut în om, într-o anumită măsură, reprezintă unul dintre instinctele lui. *Darwin,* în dezbaterea principiului său „selecţiunea sexuală", consideră că şi animalele au un simţ al lor pentru frumuseţe, care contribuie la dezvoltarea şi înfrumuseţarea speciilor, aşa, de exemplu» păsările cîntă, dansează, se dichisesc, îşi construiesc mici palate ş.a.m.d. Oricum ar fi, acest simţ pentru frumuseţe se manifestă, într-o măsură oarecare, şi la popoarele necivilizate; şi la ele găsim un mod *propriu* de împodobire, de înfrumuseţare a corpului, care însă, fiind diferit la diversele popoare, reprezintă mai mult o *facultate potenţială* ce trebuie să se dezvolte.

Această dezvoltare depinde:

1) de alcătuirea naturii care-l înconjoară pe om. — Există o strînsă corelaţie între structura pămîntului pe care are loc evoluţia diversă a întregii vieţi a unui popor în decursul timpului şi însăşi forma acestei evoluţii. Dezvoltarea naivă a culturii egiptenilor..., dezvoltarea variată a vieţii *greceşti,* posibilitatea unei cercetări mai temeinice a tainelor fenomenelor naturale, *aprecierea ideala* a acestora şi, în sfîrşit, dezvoltarea conştiinţei de sine naţionale şi individuale, toate aceste fapte ale vieţii sociale sînt, într-o anumită

măsură, produse ale configuraţiei naturale a continentelor pe care au trăit aceste popoare (46).

Nu numai influenţa *fizico-fiziologică* a naturii, sub aspectul *climei, hranei* şi *structurii solului,* alternanţa dintre vale şi munte sau dintre uscat şi litoral, cursul marilor fluvii ş.a.m.d. reprezintă un moment important în viaţa unui popor: ci şi influenţa *psihologică* a acestora, adică aspectul naturii exterioare, este de o importanţă tot atît de mare pentru evoluţia sa spirituală. Munţii uriaşi, fluviile puternice, desele cutremure de pămînt, sublima privelişte a mării cu furtunile

ei frecvente, şerpii enormi şi animalele sălbatice, sînt iot atîtea aspecte impresionante ale naturii, a căror influenţă va deştepta, în individul care se străduieşte să-şi menţină viaţa în mijlocul acestor puteri, conştiinţa slăbiciunii lui în faţa grandioasei naturi potrivnice. Marele belşug al naturii orientale oferă, ce-i drept, omului, o existenţă uşoară şi, prin aceasta, ajunge o condiţie pentru începutul culturii; dar aspectul covîrşitor al acesteia adoarme şi încătuşează totodată spiritul lui.. .39 Din contra, structura teritoriului grecesc, avînd o înfăţişare mai blîndă, exercită o influenţă binefăcătoare asupra individului, îi îngăduie să^şi dezvolte propria lui energie, şi prin aceasta, concepţia lui despre natură şi despre sine însuşi capătă o cu totul altă orientare. „Solidul şi fluidul, muntele şi şesul, seceta şi umiditatea, viscolele tracice (şi văpaia tropicală a soarelui, toate contrastele, toate formele de viaţă ale naturii se întrunesc aici, pentru a deştepta şi stimula spiritul omcnesc în cele mai diverse feluri. însă, dat fiind că inatc aceste contraste se rezolvă într-o armonie superioară, care cuprinde întregul teritoriu al coastelor şi al insulelor arhipelagului, omul a lost, .şi el, determinat să-şi fixeze *matura armonici* sale între contrastele care impulsionau viaţa conştienta, între satisfacţie şi muncă, între senzualitate şi spiritualitate, între gîndire şi simţire (47).

Observarea diversităţii din natură în genere acţionează ncmijlocit asupra sentimentului şi fanteziei omului. Este adevărat că aceasta se petrece în moduri foarte diferite, la diversele popoare şi la diverşi indivizi; însă nu descoperim'la nici un popor o indiferenţă totală faţă de formele de manifestare ale naturii exterioare şi, întotdeauna, este vorba numai de o deosebire de grad. însuşi americanul sălbatic, în nepăsarea lui faţă de natură, cu sistemul lui de exploatare ultrasimplist, bazat pe jaf, dă dovadă de emoţie interioară faţă de aceasta. Aproape orice grupare omenească şi-a creat un fel de interpretare a naturii, cu mai mult sau mai puţin talent poetic.

2) de faptul că dezvoltarea -imboldului frumuseţii se află în contrast cu *instinctul utilităţii* sau *instinctul de autoconservare* şi depinde de uşurinţa sau dificultatea de satisfacere a acestuia. La începuturile vieţii omeneşti, omul îşi va întrebuinţa toată cantitatea lui de energie în lupta pentru existenţă, pentru întreţinerea sa. însă, atunci cînd condiţiile exterioare ale naturii, clima, structura pămîntului ş.a.m.d., permit o acumulare de bogăţie, adică o acumulare de energie potenţială, în aşa fel, încît un popor nu mai trebuie să-şi folosească toată cantitatea puterilor în scopuri utilitare, începe să se dezvolte, de-abia atunci, treptat, acest imbold al frumuseţii. Geneza lui se explică prin principiul energiei, însă nu întru totul.

Printr-o acumulare prea mare de energie într-o parte a sistemului, acea parte capătă tendinţa de a-şi descărca po- tenţele. Atît timp cît individul trebuie să-şi

---

39 Aici, ca şi în pagina anterioară, se observă o influenţă a europo- centrismului asupra lui C. Dimitrescu-Iaşi. Descoperirile ulterioare dovedesc uriaşa contribuţie a popoarelor orientale în toate domeniile, inclusiv în cel al creaţiei spirituale şi infirmă total vechile concepţii privind cultura materială şi spirituală a acestor popoare.

folosească întreaga rezervă de energie în lupta pentru existenţă, nu apare, încă, nici o acumulare importantă şi nici un fenomen specific al vieţii sociale. întreaga natură este privită din punctul de vedere al utilităţii în scopul existenţei. — însă, în momentul în care lupta pentru existenţă devine mai uşoară (şi istoria culturii ne arată asemenea momente) apare şi posibilitatea unei astfel de acumulări de energie potenţială care nu-şi poate găsi nici un fel 3e întrebuinţare utilitară şi din care ia naştere înclinarea spre *joc* şi *recreare*. Regnul animal ne oferă destule exemple de astfel de *jocuri,* ce au drept scop numai libera exersare a acelor părţi ale trupului care nu-şi mai găsesc o activitate determinată (48).

însă această înclinare spre joc are nevoie să fie dirijată într-o *anumită direcţie* care, la animal, se va efectua după organizarea lui, iar la om, mai cu seamă, după gradul culturii lui. în jocurile lui, omul va da, mai intJÎi, curs liber instinctelor sale naturale, primele sale jocuri păstrează acest caracter special. Pe o treaptă mai înaltă de dezvoltare, omul îşi subtilizează jocurile, fantezia lui începe să evolueze şi el află mai multă plăcere în jocurile propriei sale fantezii; în acest jFel, ia naştere *arta* şi, *odată cu ea, o înţelegere deosebită a naturii.*

Această bogăţie de puteri însă constituie numai condiţia exterioară a *naşterii conceptului frumuseţii;* condiţiile subiective şi obiective ale frumuseţii există chiar în conformaţia naturii psihice şi fiziologice omeneşti şi, totodată, în diversitatea feno menelor naturale. — Faptul că, de exemplu, un obuz poate fi proiectat la o anumită distanţă, se explică prin forţa de extindere a pulberii de puşcă, dar faptul că el poate atinge o anumită ţintă, cu o anumită putere şi să acţioneze distructiv, rezidă simultan în conformaţia tunului, în direcţia care i se dă şi în posibilitatea ţintei de a fi distrusă de obuz. Tot aşa stau lucrurile şi în cazul acesta: o acumulare de energie potenţială are nevoie de o explozie şi, dacă această explozie nu se produce în vederea unui folos, se efectuează în sensul unei activităţi de recreare; însă faptul că divertismentul se orientează spre frumuseţe depinde de conformaţia specifică a organizării psihice .şi fizice a omului însuşi.

Frumuseţea naturală. — Din principiul energiei, discutat anterior, decurge faptul că principala condiţie pentru înţelegerea şi admirarea naturii rediză în eliberarea de grijile vieţii. Numai în măsura în care individului îi stau la dispoziţie unele orr libere, aşadar, în măsura în care poate să uite de sine însuşi, cl este în stare să-şi îndrepte, cu timpul, privirea .isupr.i lumii exterioare înconjurătoare şi de-abia atunci se irr/cştc în cl *admirai ia* pentru fenomenele naturii şi, odată cu aceasta, *imboldul cunoaşterii,* de satisfacerea căruia se va îngriji, la început, fantezia lui şi, de-abia mai tîrziu, intelectul însuşi. în acest mod devine posibilă naşterea artei poetice, a mitologiei, a ştiinţei ş.a.m.d.

O a doua condiţie pentru aceasta o constituie *raritatea* sau *grandoarea* fenomenelor. Trebuie să aibă loc ceva ieşit din comun, ca să poată stîrni interesul nostru; ceea ce se petrece în mod obişnuit, se întipăreşte atît de adînc în sufletul nostru, îneît ne pare de la sine înţeles şi, de-abia pe o treaptă mai

matură a gîndirii filosofice, ajunge omul să-şi pună întrebări şi în legătură cu fenomenele obişnuite. In fiecare zi vedem soarele urmîndu-şi cursul şi, fără a ne îndrepta atenţia noastră specială asupra acestui fapt, ne bucurăm de razele lui calde sau de umbra pădurilor. Aşa au făcut, de exemplu, şi vechii greci, faţă de natura frumoasă a ţării lor. Grecului din antichitate îi lipseşte acel devotament sentimental faţă de natură care caracterizează, de exemplu, în chip deosebit, pe germani. Grecul se bucură de natură, ea îi impune, el se minunează de ea; dar natura *in sine, ca atare,* nu-l atrage, ea este pentru el numai scena propriei lui existenţe şi numai ca atare îi

trezeşte interesul; natura în sine, fără legătură cu omul, nu-l interesează. — în chip contrar, natura relativ mai săracă, aproape monotonă, a Europei de Nord, cu aspecte destul de rare de peisaje frumoase, munţi frumoşi etc., trezeşte nostalgia unei naturi mai frumoase şi, cu aceasta, înclinarea de a o împodobi, cum este cazul, de exemplu, la poporul german; tocmai aşa se explică şi dragostea şi veneraţia caracteristică, deosebită, a germanilor, pentru păduri.

Odată ce există aceste condiţii exterioare de degustare a frumuseţilor naturale, natura poate influenţa asupra noastră în două feluri: fie *direct,* prin relaţiile ei de formă obiective, în măsura în care acestea se află în concordanţă cu legile formale ale plăcerii noastre estetice; sau *indirect,* prin stările spirituale subiective pe care le pot stimula în conştiinţa noastră formele obiective. Acordul formelor ca unitate în diversitate, ca armonie de culori, mişcări şi figuri ş.a.m.d., concretizează în fenomenele lumii *ideea ordinei generale din univers* care era exprimată de către greci prin cuvîntul „kosmos" (jioafioţ) şi, prin aceasta, înrîuresc asupra noastră în chip armonios, adică amplificînd propriul nostru sentiment vital într-un mod agreabil. Pe de altă parte însă, natura pune în mişcare sentimentul nostru estetic nu numai sub aspectul armoniei formelor, ci şi datorită acelui amintit *principiu al asocierii estetice,* prin stările interioare de conştiinţă, ideile şi sentimentele pe care este în stare să le trezească în noi, prin acordul formelor obiective cu semnificaţia lor spirituală şi prin concordanţa obiectelor naturii cu *idealurile noastre despre caracteristic* şi *desăvirşire* (49), adică al modului în care ne închipuim despre obiecte că ar trebui să fie. — Ca exemplu în acest sens, să ne amintim de cunoscuta remarcă a lui *Mengs:* „Noi spunem despre un fel de piatră că este «frumoasă», cînd, în întregime, are o singură culoare şi despre alta că este, de asemenea, frumoasă, atunci cînd are pete şi dungi cu totul diferite. . . Tot aşa, un copil ar fi antipatic, dacă ar arăta ca un om mare; bărbatul este antipatic dacă are conformaţia unei femei şi femeia, de asemenea, cînd seamănă cu bărbatul fC (50). Desigur, pentru că, despre toate aceste configuraţii ne-am format idealuri diferite de desăvîrşire cu care ele vin în contradicţie. Factorul subiectiv indirect al frumuseţii ridică valoarea estetică a multor fenomene naturale care, prin simpla lor alcătuire, pur formală, ar avea numai o valoare estetică foarte restrînsă. Astfel, ilc exemplu, glasurile concertuale ale naturii libere, într-adovir, nu constituiesc o muzică: mulţumirea pe care o aflăm, ascul tîndu4e, îşi are motivul ei numai în ideile şi sentimentele pe care le asociem acestor sunete sau zgomote, aşadar, în mişcarea indirectă a fanteziei şi în stimularea produsă de aceasta în suflet.

Arta şi frumuseţea artistică. — Atît doar că, nici natura însăşi, în permanenta ei desfăşurare de evenimente (fapte), nu este în stare să ne ofere, *pretutindeni,* astfel de imagini armonioase, nici omul nu poate avea, la primele începuturi ale culturii, o capacitate suficientă de abstractizare, pentru a simţi frumuseţea ei şi pentru a rămîne mulţumit de aceasta. Pînă şi la copil descoperim un *imbold al creaţiei* conform propriei sale fantezii; jucăriile

confecţionate sînt prelucrate după puterea lui de imaginaţie; ceea ce numim noi distrugerea lor, din acest punct de vedere, reprezintă numai un produs al fanteziei active a copilului. Acelaşi lucru îl întîlnim şi la popoarele primitive şi chiar la animale, în legătură cu natura, adică, *prelucrarea naturii.* La început, omul şi animalul sînt, în această privinţă, *destul de asemănători,* ambii prelucrează natura numai în avantajul lor, nu mai mult. însă, cu timpul, apare, în diversitatea bogăţiei de forme, deosebirea modului în care arc loc această prclucrare la om, oferind o dovadă a puterilor lui spirituale superioare, a capacităţii lui superioare de combinare.

Din momentul în care există posibilitatea unor ore de răgaz, omul îşi îndreaptă *plusul* de energie către combinaţii şi activităţi care pot aduce cu sine o emoţie plăcută pentru sistemul lui nervos, adică spre *joc.* Joc, în mişcările corporale şi în luptele lui distractive, joc, în luptele spirituale, pe o treaptă mai înaltă a culturii, joc, în prelucrarea materialelor ş.a.m.d. Aşa începe arta în adevăratul ei înţeles, adică sub forma unei *satisfaceri a imboldului frumuseţii.* Omul simte nevoia de a transforma natura după idealurile sale, de a scoate în evidenţă ceea ce este caracteristic ş.a.m.d. Dar, odată cu aceasta, se transformă şi imboldul lui pentru frumuseţe în imbold artistic. *Frumuseţea artistică ia naştere, aşadar, ca o satisfacţie a simţului frumosului şi a fanteziei active (imboldul creaţiei).* Dar, deoarece instinctul frumosului se află în opoziţie cu utilitatea şi se dezvoltă din aceea, se explică, totodată, şi faptul că — aşa cum ne arată istoria culturii — trecerea de la utilitate la frumuseţe se face foarte lent. Mai întîi începe omul să-şi facă viaţa mai comodă; îşi clădeşte locuinţe mai bune, îşi confecţionează instrumente casnice mai bune ş.a.m.d. şi de-abia mai trîziu se gîndeşte la înfrumuseţarea acestora, în primul rînd se dezvoltă acele arte care sînt mai intim legate de utilitate, ca ţesutul artistic, arhitectura ş.a.

Natura exterioară înconjurătoare, cu înfăţişarea ei şi cu materialele ei, pe care le pune la îndemîna omului, cultura socială, liniştea sau agitaţia în desfăşurarea vieţii istorice, sînt tot atîţia factori care, la un loc, contribuiesc, pe lîngă natura subiectivă a individului, la formarea şi dezvoltarea frumuseţii artistice. Din impresiile naturii exterioare individul îşi creează *idealurile* sale care trebuie să poarte în sine, neapărat, urmele izvoarelor din care au fost create. în materialele pe care i le oferă natura ambiantă, artistul îşi poate concretiza, mai întîi, idealurile sale; însă aceste materiale sînt de natură diferită şi impun, prin aceasta, anumite limite capacităţii de reprezentare; amintim numai despre sculptura egipteană în granit, în comparaţie cu sculptura în marmoră a grecilor. în sfîrşit, idealurile se formează, ce-i drept, conform naturii psihice a individului, conform gradului de vioiciune al fanteziei lui şi al impresionabilităţii lui faţă de fenomenele naturii; însă individul nu este decît un produs al colectivităţii, subiectivitatea lui se formează sub influenţa *mediului moral* înconjurător, ideile lui dominante se pot explica numai prin influenţa culturii şi prin împrejurările timpului şi ale poporului în mijlocul căruia a trăit

artistul. Din acest punct de vedere, opera de artă nu este numai un produs individual, ci, totodată, şi un *produs al spiritului social;* legile sociologice ale evoluţiei umane explică, în parte, şi evoluţia *frumuseţii artistice.*

Arta, ca noţiune generală, care conţine în sine artele particulare, este o abstracţie logică a ştiinţei; în realitate există numai arte particulare ba, chiar mai mult, numai opere de artă individuale. Evoluţia fiecărei arte îşi are propria sa istorie care însă este în legătură cu evoluţia celorlalte.

Dacă ne punem acum întrebarea, care sînt aceste arte particulare şi cum se deosebesc între ele, estetica ne oferă, şi în această privinţă, mai multe împărţiri posibile; pînă acum nu s-a ajuns, încă, la vreun acord unanim, care din acestea ar

reprezenta împărţirea cea naturală şi care, pe cea artificiala. *Mux Schasler* crede că clasificarea artelor ar constitui *piatra de încercare* a unui sistem estetic; şi acest lucru este foarte adevărat, deoarece numai un sistem real poate să ofere o clasificare naturală. însă, fără a pătrunde în vreo critică a diverselor clasificări existente pînă acum, noi vrem să stabilim, în cele ce urmează, o împărţire bazată pe principiile psihologice ale principalelor genuri de frumuseţe artistică.

Artele se deosebesc între ele după *materialul,* după elementele estetice din care constau şi după felul influenţei lor asupra noastră. Cu privire la material, se deosebesc, mai întîi acelea care se găsesc sub formele intuitive ale spaţiului şi acelea care apar sub formele intuitive ale timpului. în ceea ce priveşte influenţa lor subiectivă, această influenţă poate fi simultană sau succesivă şi, după caz, se bazează fie pe *legile psihologice* de acţiune simultană ale stărilor de conştiinţă, fie pe cele de acţiune succesivă a acestora. Artele care alcătuiesc o reprezentare în spaţiu se întemeiază, totodată, pe legile reciprocităţii simultane, deoarece influenţa lor se bazează mai mult pe o *intuire simultana;* aşa sînt *arhitectura, plastica şi pictura.* însă acclca cnre reprezintă o expunere în timp, unde are loc o succesiune de reprezentări, sînt supuse legilor psihologico ale acţiunii .succesive; aşa sînt, în primul rînd, *muzica* şi *poezia.* în sfîrşit, *frumoasa artă a grădinar iei* şi *dansul* ocupă o poziţie intermediară; ele ne ol eră reprezentări plastice în spaţiu şi, ca atare, se bazează jpe influenţa simultană, dar caracteristica lor specială rezidă in succesiunea impresiilor, şi anume, în dans, mişcări succesive, în arta grădinăritului, impresii parţiale care nu pot fi intuite decît succesiv.

Artele din fiecare din aceste trei grupe, mai diferă şi în privinţa elementelor estetice din care este alcătuită frumuseţea lor şi, *tocmai această ultimă distincţie este de un deosebit interes pentru tema noastră.* — Oînd anatomistul vrea să studieze o parte din corpul omenesc în componentele lui separă, mai întîi, acea parte de celelalte şi apoi o măreşte sub microscop şi mărind astfel părţile părţilor ajunge, în cele din urmă, să-şi facă o idee limpede despre acestea. Prin mărirea părţilor, ochiului său îi apar mai distinct relaţiile lor reciproce. Numai că, pentru obiectele experienţei psihologice, acest mijloc nu este utilizabil şi tocmai aceasta constituie una din principalele dificultăţi ale analizei psihologice; cu toate acestea, *Taine* remarcă în psihologia sa că tulburările spirituale, fenomenele psihologiei popoarelor ş.a., pot oferi observării psihice un caz analog cu obiectele mărite sub microscop. Acelaşi serviciu i-l poate face esteticii şi considerarea specială a artelor particulare. Căci frumosul este, mai întîi de toate, o noţiune; dacă vrem să-i analizăm părţile constitutive, sigur că nu putem să-i aducem sub microscop ca atare (ca noţiune); dar această noţiune se naşte în noi, după cum s-a mai arătat, prin contemplarea obiectelor naturale, cărora le-o atribuim ca pe o proprietate a lor; aşadar, trebuie să analizăm însăşi aceste obiecte, avînd, în permanenţă, în vedere, influenţa lor asupra noastră. Dar, acceptînd că impresia totală este o impresie compusă, apare necesitatea unei separări şi amplificari a părţilor,

pentru a examina acţiunea lor particulară, numai ca atare. Acum, deoarece frumosul este un *tot organic,* chiar atunci cînd am putea presupune posibilitatea reală a unei astfel de separări şi augmentări — cum însă nu este cazul — se naşte totuşi, o îndoială în legătură cu exactitatea rezultatelor, tot aşa cum, pînă la un anumit punct, se întîmplă şi în experienţele psihologice, datorită faptului că am distrus întregul.

Atît doar că, în măsura în care descoperim frumosul realizat în obiecte foarte diverse şi într-o manieră diferită, în natură şi artă, se naşte întrebarea, dacă nu cumva însăşi arta şi natura ne furnizează aceste amplificări ale elementelor parţiale ale frumosului şi, în realitate, aşa şi stau lucrurile. Diversele arte (ca şi diversele frumuseţi naturale) ne oferă o serie succesivă în care găsim ambele elemente, situate alături sau succesiv, într-un raport opus. în măsura în care creşte elementul obiectiv, formal, soade momentul subiectiv sau spiritual, şi invers, în aşa fel încît, la ambii *poli* ai seriei, aflăm artele sau grupele de arte dintre care unele prezintă ca predominant elementul formal (grădinăria artistică, dansul şi arhitectura) iar cealaltă (poezia), pe cel ideal. Aşa se explică acea considerare generală a frumosului în artele speciale ca o cercetare, denumită, într-un *tnod figurat de exprimare,* cercetare *analitico-microscopică,* în care cele două elemente care formează frumosul şi legătura lor unitară apar într-o evidenţă mai pronunţată.

Acum vom cerceta principalele genuri de frumuseţe artistică chiar în această ordine.

Frumuseţea artei grădinăriei

începem cu grupa a III-a, deoarece, în aceasta, apar, în modul cel mai categoric, drept condiţie fundamentală a frumuseţii, relaţiile obiective ale formei. Arta grădinăriei, ca artă frumoasă propriu-zisă, este un produs al timpurilor mai noi. Grădinile vechilor greci şi romani îşi fixaseră drept scop *comodul* şi *utilul*, iar motivul acestui lucru constă în deosebirea, despre care am amintit mai înainte, dintre părerile lor despre natură. Evul mediu a fost prea tulburat de lupta dintre popoare spre a mai obţine acea linişte ce constituie condiţia esenţială pentru adîncirea în tainica ţesătură a naturii şi fără de care frumuseţea unei grădini nu poate atinge niciodată deplina ei apreciere. De-abia în vremurile mai noi vedem tratată arta grădinăriei ca o artă frumoasă, ceea ce înseamnă că, la fel cu peisagistica, ea încearcă, prin armonia de forme a diverselor fenomene naturale, să influenţeze sufletul nostni şi să-i transpună într-o dispoziţie specială şi caracteristică, fie în cea a sublimului, fie în cea ia romanticului, idilicului, ş.a.m.d., după însuşi caracterul specific al acestor combinaţii de forme.

Numai că, la început, „aria estetică a grădinăriei" a evoluat pe două direcţii opuse, şi anume: pe de o parte, în aşa-numitele *construcţii grădinăreşti franceze* observăm desconsiderarea legilor de liberă dezvoltare a formelor naturale, aplicarea arbitrară a linealului şi şnurului la arbori şi tufişuri ş.a.m.d, pe scurt, subjugarea despotică a formelor naturale legilor *simetriei,* care conferă

acestor construcţii un caracter arhitectonic; pe de altă parte, în *parcurile englezeşti,* întîlnim extrema opusă, adică imitarea naturii care însă, prin aceasta, devin doar o *palidă copie* a peisajelor naturale. Cu timpul, s-a ajuns la convingerea că aceste două direcţii nu reprezintă decît două extreme opuse şi că, şi aici, ca în multe alte cazuri, adevărata frumuseţe poate fi descoperită numai la mijloc. Frumuseţea unei grădini, ca produs al artei, trebuie să conţină în sine două condiţii absolut necesare: mai întîi, deoarece este vorba de forme ale naturii, grădina trebuie să fie *naturală,* adică să apară ca o realizare liberă a legilor naturale; în al doilea rînd însă, în măsura în care frumuseţea gradinei este un produs artistic, ea trebuie să reprezinte, în acelaşi timp, şi o idealizare a naturii, în conformitate cu legile formale ale

esteticii şi cu imaginaţia artistului. Contemplarea naturii în genere constituie o puternică pîrghie pentru stimularea imaginaţiei noastre poetice. însă de stimularea fanteziei e legată şi introducerea elementelor subiective în formele obiective ale intuiţiei artistice, în aşa fel, încît atribuim diverselor părţi, după modul specific de combinare al formelor obiective, un caracter simpatic, eroic, romantic, idilic ş.a.m.d. Prin urmare, artistul respectiv trebuie să aibă în vedere şi acest moment şi să trateze formele obiective nu numai ca atare, ci şi în relaţie cu conţinutul spiritual ce le corespunde.

Desigur că elementul subiectiv introdus este foarte instabil, în funcţie de individualitatea şi de dispoziţia de moment, dar există şi aici, ca pretutindeni în operele de artă, *anumite limite* între care acţionează această instabilitate şi pe care trebuie să le avem în vedere tocmai în acest caz. Aşa, de exemplu, oînd ne găsim într-o aşa-numită grădină englezească, ne gîndiin neapărat la libertate şi la sentimentul naturii; în chip opus, parcurile lui Ludovic al XlV-lea, de la Versailles, le-am putea considera drept o simbolizare inconştientă a despotismului etc. însă nu putem merge prea departe cu introducerea semnificaţiei spirituale, fără a schimba, prin aceasta, caracterul propriu al acestei arte; ea este o artă *a formelor frumoase, ideale, din natură,* şi trebuie să rămînă, mai întîi de toate, ceea ce este.

Frumuseţea mişcării

Frumuseţea mişcărilor este, şi ea, *pur formală;* ea se bazează, în primul rînd, pe legile ritmului. Mişcările Variate ca direcţie, rapiditate etc., trebuie să-şi găsească legătura lor unitară în repetiţiile ritmice. Dacă lipseşte varietatea, mişcarea este monotonă şi prin urmare obositoare pentru oohii noştri, aşadar, *nefrumoasă (inestetică);* dacă diversele mişcări sînt lipsite de organizare ritmică, ele par dezordonate şi efectul lor asupra sufletului nostru continuă să rămînă *negativ. O* a doua condiţie a frumuseţii mişcărilor constă în corespondenţa lor cu *idealurile* noastre despre *desăvîrşire* şi *plasticitate* pe care ni le-am format din *mişcările naturii.* Pot avea loc mişcări ritmice, fără să aibă un aspect frumos, numai pentru că nu par naturale; aşa, de exemplu, mişcările ce sînt (•neuitate atît de neîndemînatic, încît percepem prea multe eforturi în executarea lor, ne lasă nemulţumiţi, pentru că ne dam seama, prin aceasta, de nenaturaleţea lor. în chip opus, cclc mai dificile mişcări, dnd sînt executate cu uşurinţă, satisfac sufletul nostru, tocmai pentru că ne par naturale.

Descoperim aici, în acest ultim deziderat, ideea *puterii interioare* de care depinde mişcarea exterioară şi cu care trebuie să rămînă în acord. Acesta reprezintă un moment spiritual în frumuseţea mişcării, ce se bazează pe asociaţia de idei, care nu trebuie pierdut din vedere niciodată oînd se urmăreşte o frumuseţe desăvîrşită.

Frumuseţea mişcărilor se mai numeşte şi *eleganţă* sau *graţie.* Fa constituie o artă de sine stătătoare — *dansul* în sensul cel mai larg — şi este, în acelaşi timp, o parte componentă a frumuseţii formale. în arhitectură, pictură şi

sculptură ea constituie o parte esenţială din frumuseţile lor. Mişcarea liniilor, în arhitectură, trebuie să conţină, pe lîngă simetrie şi proporţionalitate, şi graţie; şi, tot aşa, şi poziţia sau aranjamentul cutclor, în sculptură şi pictură.

Frumosul arhitectural

Arhitectura ne oferă cel mai strălucit exemplu de amplificare a *elementelor formale* ale frumosului; în ea, momentul ideii nu se descoperă total, ci rămîne pe ultimul plan şi ocupă numai o mică parte din frumuseţea artei construcţiilor.

Fiecare edificiu serveşte, mai întîi, unui scop precis, am putea spune, utilitar; fie că este vorba de un edificiu de locuit sau de un templu divin, sau de un arc de triumf în cinstea vreunui erou biruitor ş.a.m.d; el satisface, întotdeauna, o necesitate precisă, exterioară a omului. Toate aceste scopuri cu caracter precis se află, desigur, în afara domeniului estetic propriu-zis, aşa că le lăsăm la o parte şi menţionăm, numai, că forma *generală* a construcţiei va fi determinată, în primul rînd, de aceste scopuri şi că, numai în măsura în oare, pe lîngă această finalitate tehnică, tindem să realizăm, totodată, prin libera modelare şi combinare a părţilor, o lucrare plăcută pentru ochi, din punct de vedere estetic, se poate erija şi arta construcţiei la nivelul unei arte libere, frumoase.

Arta construcţiilor nu găseşte aproape nimic de imitat în natura reală; ca şi arta sunetelor, ea este o creaţie a omului, datorită aptitudinilor lui spirituale superioare, care însă nu s-ar putea ridica la o realizare superioară decît printr-o evoluţie lentă. Prin urmare, conceptul frumuseţii arhitectonice reprezintă, şi el, un produs al evoluţiei istorico. Dacă privim acum trăsăturile mai pronunţate ale acestei evoluţii, descoperim, din punctul nostru de vedere, următoarele trei stadii principale în evoluţia ideii arhitectonice:

1) *Stadiul preliminar, primitiv* al artei, în care se urmăreşte numai prima condiţie, adică satisfacerea unei necesităţi. în această perioadă se situează încercările preistorice şi începuturile istorice ale arhitecturii, pe care le mai putem întîlni, dealtfel, şi astăzi, la popoarele nedezvoltate. — în cele cîteva vestigii din această incalculabilă perioadă nu putem descoperi aproape nici o urmă a vreunei tendinţe de satisfacere a sentimentului estetic. De-abia în aspiraţia către corelaţie şi simetrie, pe care o putem identifica şi la cele mai vechi monumente celtice sau în *ornamentistica* sub formă de covor cu care sînt acoperite, aproape în întregime, suprafeţele cîtorva dintre monumentele, — probabil mai tîrzii — din această perioadă şi în care este înfăşurată construcţia, ar putea fi vorba de o astfel de satisfacere a gustului de împodobire şi găteală — care constituie baza vieţii estetice. însă, pînă şi-n operele la care se poate demonstra aceasta ca, de exemplu, în monumentele mexicane de mai tîrziu, de la Uxmal (51), ne dăm seama, imediat, că este vorba de cea mai înaltă treaptă de evoluţie pe care au putut s-o atingă neamurile băştinaşe ale Americii. Aşa că sîntem îndreptăţiţi în presupunerea noastră probabilă că aplicarea

ornamentisticii în arhitectură formează şi la alte popoare o tranziţie treptată de la modul de construire pur tehnic la cel estetic. în masura în care li s-a acordat popoarelor, în lupta lor pentru existenţă, mai mult timp de odihnă şi stabilitate, au început să schiţeze, şi ele, o încercare primitivă de cultivare a imboldului frumuseţii, pe măsura evoluţiei lor spirituale şi, odată cu această preocupare specială de formă, începe cea de a *doua perioadă* din dezvoltarea arhitecturii, şi anume, aceea în care construirea se transformă într-o artă frumoasă.

2) Măreţele relicve ale popoarelor istorice din această perioadă dovedesc, prin uluitoarea lor tehnică şi prin măiestrita tr.u.irc a formelor că în ele sînt acumulate rezultatele unei activităţi constructive străvechi, aşadar, că a trebuit să le premeargă o îndelungată perioadă preliminară. Şi aici, ca în toate celelalte domenii ale civilizaţiei, cultura orientală se deosebeşte de cultura greco-romană. Caracterul comun tuturor arhitecturilor orientale şi egiptene îl constituie *dimensiunea uriaşă* şi *fastul uluitor;* prin aceste mijloace, popoarele respective urmăreau să mişte inima şi să impună spiritului prin impresia sublimului. Arhitectura grecească, din contra, chiar de la primele ei începuturi, se caracterizează printr-o *claritate simplă* şi printr-o tratare fidelă a temei principale din arhitectură: să scoată în evidenţă acordul dintre *sarcină* şi *suport* sau, cu alte cuvinte, să concretizeze lupta dintre rezistenţă şi greutate (52).

în schimb, descoperim drept caracter comun al tuturor arhitecturilor antice, faptul că sînt concepute în *sens pur obiectiv.*

I. a nici unul dintre edificiile clasice n-ar putea fi vorba de o simbolizare sensibilă a unor elemente subiective. Desigur că, întotdeauna are loc o simbolizare, dar este numai o simbolizare sensibilă a unor elemente sensibile; astfel, de exemplu, coloanele egiptene imită lloarea de lotus, sau se imită structura lemnului în construcţia din piatră ş.a.m.d., însă nu există, totuşi, nici o urmă a vreunei adăugiri de semnificaţie subiectivă sau de factori subiectivi asociaţi, în sensul nostru. Impresia întregii arhitecturi antice este o impresie geometrică şi mecanică, adică un raport al părţilor după două principii: *diversitate simetrică şi proporţională in spaţiu şi echilibru mecanic între greutate şi rezistenţă.* Chiar acest ultim principiu mecanic, care şi-a aflat în arhitectura elinilor cea mai frumoasă aplicaţie naturalistică, constituie o punte de legătură către o semnificaţie ideală superioară. Deoarece greutatea este o noţiune abstractă iar formele arhitectonice —■ armonia dintre coloane şi grinzi, povară şi suport ş.a.m.d. — oferă, deja, un exemplu în care impresia formală exterioară este legată de o impresie ideală.

3) *A treia perioadă* din dezvoltarea arhitecturii (53) apare odată cu tendinţa de accentuare a *elementului idealist,* cu năzuinţa către simbolizarea aspiraţiilor şi ideilor spirituale; *acest lucru se realizează în arhitectura creştină, gotică.*

Romanii au preluat, ca întreaga lor artă, şi arhitectura de la greci însă i-au mai adăugat un clement nou, care avea să

atingă cea mai mare importanţă pentru dezvoltarea ulterioară a arhitecturii, şi anume, *construirea bolţii.* Religia creştină a adus, ce-i drept, unele *idei* noi, dar formele necesare le-a împrumutat, în general, de la antichitatea ce se stingea treptat, în aşa fel, îneît, timp de aproape un mileniu, arhitectura creştină a rămas la vechiul stil de construcţie roman, fără a introduce vreo modificare esenţială din punct de vedere general estetic. Abia odată cu libera evoluţie a *spiritului german* s-a produs o smulgere din cătuşele tradiţiei antice, cînd germanii au ridicat la rangul de *principiu în construcţie arcul în ogivă (ogiva)* — care apăruse mai întîi în fermecătoarele monumente ale arhitecturii arabe, prin modificarea *arcului în formă de semicerc.*

în acest mod nou de construcţie dispare linia orizontală cu care este asociată ideea de povară şi delimitare, greutatea se ascunde, printr-un artificiu comod, în arcuri şi bolţi, ogive, contraforturi, nenumărate turnuri şi turnuleţe ş.a.m.d, toate părţile edificiului gotic se ridică sprintene în sus, spre cer, mînă privirea omului în sus şi trezesc în spiritul lui năzuinţa către eliberarea din legăturile pămînteşti şi misterioasa nostalgie după *infinit.*

în acest fel, domul gotic ne apare ca un simbol al credinţei creştine şi al îndrăzneţelor aspiraţii ale acelor generaţii tinere şi pline de energie care-şi căutau în artă o expresie nouă şi liberă pentru sentimentele şi ideile lor interioare; şi tocmai acestei năzuinţe ideale etico-artistice îi şi datoreşte naşterea.

— în această scurtă dezvoltare a ideii arhitectonice întrezărim deja următoarele adevăruri importante pentru problema noastră:

1) că, din cele mai vechi timpuri, omenirea tinde, în creaţia ei, neîncetat, către o frumuseţe a formelor, cel puţin relativă;

2) că arhitectura, de la primele ei începuturi istorice, a realizat, prin relaţiile ei simetrice şi armonice dintre forme, o satisfacere directă a imboldului estetic;

3) că folosirea *simbolizării* — aşadar, implicarea asociaţiei

— a constituit unul dintre primele mijloace de evoluţie a artei. Mai întîi însă a fost aplicată numai la domeniile senzoriale odată cu dezvoltarea mai amplă a vieţii spirituale s-a făcut încercarea de a se simboliza şi cîte un conţinut spiritual prin forme sensibile;

4) că, cu toate că în arhitectură relaţiile de formă geometrica pot ridica, tot aşa de bine, pretenţii de frumuseţe ca *şi* formele unui cristal, li se mai adaugă, în principiul mecanic al greutăţii, încă un moment ideal. Aşa că ar fi nedrept să considerăm că satisfacerea acestui principiu al greutăţii şi concretizarea lui clară şi naturală ar constitui singura temă a frumuseţii arhitectonice. Toate acestea sînt numai un element al frumuseţii ca totalitate, pe lîngă celelalte relaţii formale, cum ar fi simetria, proporţionalitatea, tăietura de aur ş.a., cu care trebuie să se pună de acord.

Ce este, aşadar, opera arhitectonică în totalitatea ei?

O combinaţie de forme care, sau stimulează direct fantezia noastră prin relaţiile lor geometrice şi mecanice şi ne produc plăcere, sau pot fi considerate, pe lîngă acestea, totodată, şi ca un simbol al unei semnificaţii spirituale şi

transpun prin evocarea acestui faotor asociat fantezia noastră şi deci şi sentimentul nostru într-o emoţie plăcută. „Plăcerea noastră în faţa operelor gotice — remarcă, foarte îndreptăţit, *Schopenhauer* — se bazează, absolut sigur, în cea mai mare parte, pe *asociaţiile de idei* şi pe amintirile istorice (54)", însă faptul că acesta nu este un sentiment străin de artă, cum adaugă el mai departe, a fost dovedit îndeajuns la locul respectiv din prezenta scriere.

Dar desigur că, numai cu cîteva linii geometrice şi cu cîteva combinaţii mecanice prea puţin din viaţa spirituală se poate reprezenta în chip simbolic şi aşa se explică, din natura elementelor cu care lucrează arhitectura, imposibilitatea de a merge prea departe cu idealizarea şi necesitatea de a ne limita la reprezentarea formelor obiective. Aşadar, arhitectura rămîne, în mod necesar, o *artă a formelor obiective frumoase, per excellentiam".*

Frumosul muzical

Frumosul muzical reprezintă o creaţie subiectivă a omului; pentru muzică nu există nici un model în natură care să ?oată^fi imitat şi idealizat. Ce-i drept, natura este foarte ogată în sunete, însă • puţin din noţiunea intervalului muzical se găseşte în cîntecul păsărilor iar ideea *raporturilor simple* aproape că nu există şi, fără aceste noţiuni, *muzica nu este posibilă* (55). Materialul de bază care stă la dispoziţia muzicii îl constituie, mai întîi de toate, sunetele, însă domeniul sunetelor este foarte vast iar în muzică se face uz de un anumit număr de sunete (circa 100 de sunete). Toate popoarele au izbutit să facă o selecţie a sunetelor pc care au vrut să le folosească, ele le-au asociat pe acelea care trebuiau să rămînă împreună şi, în felul acesta, şi-au întocmit una sau mai multe *scări* muzicale. Aceste scări variază la diversele popoare, după gradul culturii lor muzicale; desăvîrşirea lor constituie condiţia fundamentală pentru o muzică perfectă. Accste sunete pot fi utilizate în diverse combinaţii melodice, armonice sau ritmice şi să provoace, astfel, diverse sentimente estetice. *Ritmul, melodia şi armonia* alcătuiesc latura formală a muzicii care, în acelaşi timp, reprezintă şi *latura ei dominantă.* Fantezia poate varia la infinit diversele combinaţii ale reprezentărilor acustice, după legile formale ale sunetelor şi să creeze tot atîtea opere muzicale, care să impresioneze plăcut sentimentul nostru estetic. Ea jonglează cu formele *dinamizate sonor* exact aşa cum jonglează arta plastică, în *arabescurile* ornamentisticii, cu mişcările liniilor (56); şi din aceastea iau naştere opere artistice nemuritoare care posedă o frumuseţe formală dar care, în acelaşi 'timp, ca instrumente ale fanteziei, sînt şi un produs ideal, spiritual. Pînă aici, estetica formală are dreptate, deoarece sunetele, ca reprezentări acustice, au o semnificaţie a lor şi fără a exprima ceva deosebit, fără să aibă nevoie de vreun conţinut special.

Dar dacă privim ceva mai atent sunetul, vedem că, independent de însuşirile lui melodice, el posedă şi însuşirea *expresivului.* Atunci cind simţim durere sau bucurie, le exprimăm prin anumite modificări ale accentului, ale ritmului şi ale

coloraturii sonore a vocii noastre şi acelaşi lucru îl observăm şi la animale. Strigătul, de exemplu, variază, cu diverse grade de intensitate după diversele grade ale durerii. Iniţial, acestea sînt *acţiuni reflexe,* însă mai tîrziu, odată cu înaintarea în cultură, deliberarea raţională introduce şi aici, ca în gesturile expresive în genere, anumite modificări *convenţionale.* Pe baza acestor fenomene psihologice, noi asociem aceste modificări variate ale vocii noastre cu diversele stări în care se află individul, în aşa fel, îneît un strigăt în mijlocul unei păduri este suficient ca să pună în mişcare fantezia noastră: presupunem, de pildă, o nenorocire. Desigur că acestea sînt

observaţii foarte elementare dar, chiar prin simplitatea lor, hurte importante pentru a stabili un fapt, şi anume, că 5*undele, prin combinările şi modificările lor, pot exprima şi reprezenta, pînă la un anumit grad, starea noastră interioară.*

Dar, deoarece, într-o operă muzicală, fantezia, condiţionată de viaţa psihică, combină materialul acustic şi creează *idealuri muzicale* numai sub influenţa sentimentelor subiective, trebuie ca aceste combinaţii de sunete să se afle într-o strînsă legătură cu sentimentele interioare. Dispoziţia interioară a artistului este aceea care le dă culoarea individuală şi caracterul specific. După cum un strigăt de groază poate să exprime durerea interioară, lucru ce nu poate fi nicidecum contestat, o tonalitate minoră poate să exprime, în acelaşi fel, o durere chinuitoare, iar melodiile lente ce evoluează în disonanţe dureroase şi revin la tonul fundamental abia după multe tacturi apar *triste,* ea un analog al mulţumirii împiedicate, întîrziatc (57). în acest fel, modulaţiile sunetelor pot — oa simboluri — să dea expresie mişcărilor interioare ale sufletului artistului. I5a, mai mult: se ştie, de exemplu, că unele popoare dau o anumită coloratură muzicală cîntecelor lor naţionale şi că acea culoare este legată de viaţa intimă a poporului şi de evoluţia lui socială. Cine nu cunoaşte caracterul visător-melaneolic al cîntecelor naţionale slave, sentimentalitatea sociabilă a celor franţuzeşti, caracterul lent, ponderat al cîntecelor populare germane ş.a.m.d. Sau cine a ascultat vreodată *doina* românească, atît de caracteristică (56), fără ca, în acelaşi timp, să se gîndească la anevoioasa viaţă istorică a acestui popor, în mijlocul puternicelor curente de invaziie ale barbarilor şi la nostalgia lui în faţa unui viitor necunoscut? Nu numai simţămintele spiritului individual, ci şi acelea ale spiritului etnic îşi află, simultan, expresia lor în compoziţia muzicală. Drept exemplu de spirit individual şi spirit popular concomitent ne poate servi muzica lui *Chopin.* Accentul şi ritmul specific, cadenţa degajată cu nuanţele ei, armonia cu disonanţele ei stridente şi interesante şi nota de melancolie a muzicii ohopiniene se mişcă pe fundalul caracterului naţional slav, melancolic (propriu, totodată, şi polonezilor, prin durerosul lor destin patriotic), asociat eu caracterul sensibil original al sufletului artistului însuşi. „Chopin era o natură neobişnuit de nervoasă, comprimată pasional, se stăpînea fără să se poată tempera şi în fiecare dimineaţă îşi reîncepea anevoioasa-i misiune de a impune tăcere mîniei lui clocotitoare, urii lui arzătoare, dragostei lui^ nemărginite, durerii lui palpitante, aţîţării lui febrile şi să le amăgească, printr-un fel de beţie spirituală, în care se cufunda, pentru a evoca, prin reveriile lui, o lume fermecătoare, feerică, spre a trăi în ea şi spre a-şi afla o dureroasă consolare, în timp ce o consacra în arta lui (58)". Dotat cu un suflet dogoritor şi cu un organism debil, el simte fiecare notă de bucurie sau de durere mai puternic şi mai straniu decît oricare altul şi, de aceea se exprimă, adeseori, atît de ciudat, cînd picant, cînd excentric, cînd cu o nuanţă de stridenţă, cînd înfăşurat în zăbranic de doliu. Aşa se explică faptul că muzica —

atît timp cît fantezia artistului creează sub influenţa dispoziţiei interioare — este capabilă să exprime sentimente interioare şi poate trezi în auditor *dispoziţii* de o coloratură foarte precisă.

însă, pînă la un anumit punct, sunetele pot suscita în noi, pe baza asociaţiei, şi *anumite serii de reprezentări.* La aceasta contribuie nu numai faptul că însăşi dispoziţia este rezultatul unor anumite serii de reprezentări care pot fi trezite în conştiinţă, ci şi posibilitatea *muzicii descriptive.* Putem imita prin sunete, în chip *onomatopeic,* natural-autentic sau numai aproximativ, acusticul (ca, de exemplu uruitul tunetului, cîntecul pitpalacului, rostogolirea unei pietre, ca în Fidelio, ş.a.) şi să provocăm în conştiinţă, în această ordine, reprezentările corespunzătoare.

Apoi, jDrin muzica descriptivă mai putem imita şi unele reprezentări *vizuale* ca, de exemplu, duelul din *Don Juan:* ascensiunea bruscă, alternativă, a viorilor şi basurilor sugerează atacurile alternative ale luptătorilor. în acest caz, acusticul simbolizează vizualul, tot aşa cum, în genere, putem simboliza stările vieţii emotive: de exemplu, dacă se intonează un largetto, în sunetele delicioase ale coardei A a violoncelului, nimeni nu se îndoieşte că este vorba de *dragoste;* o melodie extinsă asemeni unui coral, *esdurul,* trompetele, reprezintă *meditaţia* ş.a.m.d. (59).

Din această posibilitate de a provoca, prin muzică, anumite serii de reprezentări, ce stau în legătură indirectă cu însăşi piesa muzicală, se poate explica posibilitatea unei *muzici poetice* — aşadar a unui element poetic al *frumosului muzical* — **care se relevă ca o temă a orientării muzicale mai rccente, în cele mai noi creaţii muzicale şi care a ajuns l,a cea mai deplină conştienţă a scopului şi mijloacelor sale încă de la „***poeziile simfonice“* **ale lui** *Liszt.* **„Este vorba de evoluţia de la suflet la spirit, de la o muzică a sufletului la o artă a spiritului", îşi exprimă părerea Brendel în a sa „Geschichte der Musik" (Istoria muzicii) (60).**

Din punct de vedere psihologic, toate aceste fapte se bazează pe legile *asociaţiei* şi elementul poetic al muzicii poate fi caracterizat ca un *factor spiritual indirect* al frumosului muzical. Stările vieţii interioare, ce pot fi exprimate prin muzică şi evocate în auditor, noi alcătuiesc însă frumuseţea, ci extind numai domeniul ei şi ridică valoarea ei estetică, punînd muzica într-o legătură mai strînsă cu viaţa spirituală. O operă muzicală este „frumoasă" din acest punct de vedere, numai în măsura în care exprimă, în *acord* reciproc, poeticul şi muzicalul şi, totodată, nu depăşeşte graniţele muzicii, adică nu merge prea departe cu semnificaţia convenţională, şi în măsura în care nu lezează legile formelor obiective (armonie, ritm, melodie). *Tocmai acest acord al elementelor formale satisface sentimentul nostru estetic.*

în consecinţă, *frumosul muzical* poate fi definit ca un acord al raporturilor acustice formale şi al stărilor subiective corespunzătoare ale vieţii noastre sufleteşti, avînd, în această calitate, capacitatea de a satisface urechea, de a impresiona inima, de a transpune intelectul într-o activitate plăcută şi de a

însufleţi imaginaţia cu diverse reprezentări.

Frumuseţea artei plastice

Artele plastice se află în mijlocul seriei, între arhitectură şi muzică, pe de o parte, şi poezie, pe de altă parte. Aici, *forma* şi conţinutul stau în echilibru, sînt de aceeași importanţă şi se întrepătrund, în aşa fel, încît putem privi frumuseţea plastică din două laturi opuse: idealiştii consideră că *ea* ar consta din reprezentarea ideilor iar formaliştii, că ar consta din tratarea formelor; în realitate însă ambele constituiesc elemente aproape inseparabile ale frumuseţii plastice în genere.

Altă deosebire a artei plastice față de artele amintite constă în faptul că, pe cîtă vreme muzica şi arhitectura nu găsesc nici un model în natura exterioară, în aşa fel, îneît n-au împrumutat de la acestea decît elementele şi, dealtfel, sînt o creaţie pur subiectivă, arta plastică din contra, își găseşte modelul ei în natură. Oameni şi animale, peisaje ş.a.m.d., ne oferă şi natura. Dacă ne întrebăm acum, în ce raporturi stau aceste arte cu natura, descoperim că tocmai momentul *ideii* stabileşte, în acest caz, diferenţa; să ne imaginăm că sîntem în faţa *Dianei Colonna* (61): statuia ne înfăţişează o femeie frumoasă pe care poate că am putea s-o întîlnim şi în natură; tratarea nobilă, frumoasă a capului, a membrelor, a veşmîntului ş.a.m.d., ne prezintă o frumuseţe într-un sens mai restrîns, adică o subtilizare a formelor. Dar această femeie nu reprezintă un portret al liniştii, ci esite plăsmuită într-un moment de acţiune şi reprezintă, după întreaga ei atitudine, o mişcare a mersului; în trăsăturile chipului sau descifrăm semnele expresive ale blîndeţii, înclinării spre ajutorare; pasul ei este hotărît, rapid, însă nu lipsit de demnitate. Astfel — în loc de a vedea în ea numai o femeie frumoasă — încercăm să ne explicăm, totodată, semnificaţia mişcării ei. La aceasta ne vine în ajutor elementul istoric (spectatorului antic îi veneau în ajutor ideile şi cunoştinţele lui religioase) şi, după anexele simbolice, şi după gesturile ei expresive, nu mai vedem în această femeie o simplă femeie, ci o zeiţă, şi anume, pe ’ApTEUic; (Arte- mis), probabil, în cea mai caracteristică semnificaţie a ei, ca ’EiXslSvlx (Eileitiiia). Aceste idei se nasc în noi prin mijlocirea combinaţiilor formale, întrucît aceste forme obiective stau într-o relaţie atît de naturală cu ideile respective, îneît primele pot servi la simbolizarea celor din urmă. Acum este limpede pentru noi, de ce această femeie nu mai reprezintă o simplă copie a imaginilor naturale, ci o tratare liberă a acestora, după fantezia artistului. Dar descoperim ceva mai mult: anume, eă modificările pe care le-a introdus el în trăsăturile şi mişcările naturale sînt motivate de ideile lui; căci el a vrut ca, prin contemplarea formei, să facă să se nască în noi tocmai aceste idei, el a descoperit tainica legătură dintre anumite forme şi ideile ce le corespund şi a tratat, astfel, forma în chip *idealist.* Un Apollo de Belvedere, o Juno Ludovisi, un Zeus de Otricoli, o Madona Sixtina ş.a.m.d., im sînt nicidecum imitaţii reale ale naturii, ci *idealizări* ale realităţii. *Arta idealizează natura,* adică întrupează în formele obiective *idei,* ca: divinitatea, dragostea, forţa bărbătească, perfecţiunea atletică ş.a.m.d. şi aceste idei reprezintă factorul subiectiv spiritual al frumuseţii plastice.

Să comparăm acum această artă, de exemplu, cu arta egipteană: şi acolo descoperim, în *plastică*, tendinţa de *idealizare;* dar fantezia acestui popor nu află decît în *sublim* o exemplificare a ideilor sale despre divinitate. Smerenia subiectivă a poporului se vădeşte în lipsa de libertate şi autonomie individuală a artei sale. Tot aşa, şi în pictura egipteană, întîlnim, de exemplu, formele rasei, înfăţişate printr-o redare minunată şi fidelă a naturii, dar revin mereu aceleaşi forme, tratate în acelaşi mod .. . Armonia de culori •>i proporţionalitatea liniilor ne pot satisface, pînă la un anumit punct, dar aceste opere de artă nu pot stimula

în noi un sentiment estetic mai înalt, pentru că le lipseşte *sufleLul* (62), adică factorul subiectiv40.

Deosebirea dintre *plastică* **şi** *pictură* **constă, mai întîi, în diversitatea mijloacelor de prezentare pe care le folosesc: una utilizează cele trei dimensiuni în care se relevă numai forme şi linii vizibile; cealaltă,** *culori, lumina şi umbră şi perspectivă.* **însă de acestea depind: 1) deosebirea domeniilor lor, în timp ce sculptura, supusă legilor gravitaţiei, trebuie să se limiteze mai mult la prezentări de formă ale corpurilor şi, mai cu seamă, ale corpului omenesc, pictura cuprinde în domeniul ei întreaga natură; 2) însă, deoarece plastica se orientează mai mult spre frumuseţea desăvîrşită a corpului, a cărei primă condiţie o constituie** *nuditatea* **şi, în cel mai bun caz, acceptarea unui veşmînt ca acel antic, care mai mult scoate în evidenţă trupul decît îl ascunde; aşadar, deoarece trebuie să trateze, cu aceeaşi atenţie, totalitatea trupului dispune de o posibilitate mai restrfnsă de a trata expresia** *vie* **a spiritului; ea se va ocupa mai mult de redarea stărilor exterioare şi ale acţiunii dedt de acelea al vieţii interioare. în** timp ce folosirea culorilor şi luminii dau picturii posibilitatea de a concretiza expresia caracteristică a mişcării pasionale a momentului în trăsăturile feţei. îmbrăcămintea poate ascunde total trupul, dar, pe de o parte, să pregătească prin jocul de culori şi de lumină şi prin mişcările faldurilor, un nou izvor de satisfacţii estetice, pe de altă parte, să-i ofere artistului posibilitatea de a-şi folosi întreaga lui îndemînare artistică în prezentarea feţei.

Aşa se explică faptul că aceste două genuri artistice şi-au aflat înflorirea în două epoci diferite, foarte îndepărtate una de alta; sculptura, în antichitate, la grecii care posedau o concepţie monistă despre lume şi om, la care nu exista, încă, nici o discrepanţă între natură şi spirit; pictura, odată cu dezvoltarea concepţiei dualiste creştine despre lume, care a avut drept urmare faptul că frumuseţea a fost privită ca ceva primejdios şi indiferent, şi prin care s-a înălţat la primul rang viaţa interioară a sufletului. în ambele cazuri, frumuseţea este compusă, atît doar că pictura depăşeşte sculptura în posibilitatea de a exprima viaţa interioară şi are la dispoziţie un volum mai mare de reprezentări; astfel, avem pictură istorică, pictură de gen, peisaj, compoziţii cu fructe, compoziţii cu flori, natură moartă ş.a.m.d. — Care sînt acum, îndeosebi, factorii acestei compoziţii?

a) Factorii frumuseţii plastice

---

40 Cunoştinţele limitate în epocă asupra culturii şi civilizaţiei orientale pe de o parte ca şi predominarea concepţiei clasice în ceea ce priveşte conţinutul şi forma în artă au determinat aprecieri unilaterale în ceea ce priveşte creaţia artistică a popoarelor respective. Astăzi întreaga omenire se apleacă cu respect şi admiraţie asupra creaţiei spirituale a acestor popoare.

Istoria artei ne înfăţişează plastica de la primele ei începuturi, care se pierd în negura preistoriei, ivindu-se ca o etalare de *semne memorialistice lipsite de formă,* ca un suvenir transmis posterităţii despre persoane şi evenimente, aşadar, ca o *prezentare simbolică.* Aşa sînt monoliţii din Asia, Africa şi America, pilaştrii celtici de piatră din Bretagne ş.a.m.d. Printre popoarele culte, la egipteni, indieni, medoperşi ş.a.m.d., în toată aşa-numita civilizaţie orientală, găsim plastica în strînsă corelaţie cu arhitectura şi aceasta explică tratarea simetrică, arhitectonică a liniilor şi trăsăturilor, aşadar *caracterul ornamental* al plasticii lor. Mai departe, în arta orientală, forma trupească este tratată numai ca atare; ea nu cunoaşte nimic din expresia spiritului: gura şi ochii rămîn **rigizi şi fără expresie, vestimentaţia fără mişcare autonomă. Pentru concretizarea ideilor religioase, spirituale, aceste popoare foloseau forma** *simbolică,* **convenţională, adică îngrămădirea de membre, capete şi braţe la indieni, combinarea ligurilor de animale şi oameni la egipteni şi asirieni ş.a.m.d.**

O plastică artistică propriu-zis descoperim de-abia la *greci.* Concepţia simbolică, convenţională a orientului constituia o piedică pentru frumuseţe; de-abia la greci întâlnim contemplaţia (concepţia) terestrului ca expresie a divinităţii şi, cu aceasta idealizarea formelor pentru exprimarea spiritualului prin raporturile lor naturale; aşadar, o *simbolizare naturală* în loc de una convenţională. La începuturile ei, şi arta greacă se află sub influenţa orientului; numai în mod treptat se emancipează de sub influenţele asiatice şi de-abia cu secolul al Vl-lea începe arta statuară propriu-zisă. în perioada de înflorire a plasticii greceşti descoperim două orientări principale, după care se dezvoltă această artă: 1) tratarea *ideală* a formelor, atît în configuraţie cît şi în mişcări, în *şcoala attică,* ai cărei reprezentanţi de primă importanţă sînt *Phi- dias, Skopas şi Praxiteles;* 2) tratarea *realistă* a acestora: curgerea delicată a formelor şi proporţia simetrică corespunzătoare a raporturilor în *şcoala din Peloponnes,* al cărei reprezentant principal este Polykletos (creatorul canonului), direcţie care, prin năzuinţa ei după caracteristic, se apropie, mai tîrziu, din ce în ce mai mult, de *naturalism,* şi se îndepărtează de canon (Lysippos). însă, tratarea ideală a formelor este legată obligator, pe de o parte, de desăvîrşirea formală, — şi acest lucru constituie o trăsătură caracteristică a şcolii ateniene; — pe de altă parte, realismul argosian — în măsura în care tinde spre tipuri caracteristice generale — continuă să se mişte pe o bază spirituală ideală.

Astfel, desăvîrşirea istorică a artei ne indică drept factori esenţiali ai frumuseţii plastice: 1) *desăvîrşirea formală,* ceea ce înseamnă raporturi armonioase ale liniilor şi ale formelor trupeşti, proporţionalitatea părţilor, graţia mişcărilor ş.a.m.d. 2) *semnificaţia ideală spirituală* a acestor forme, concretizată prin ele, care conferă unui Zeus de Otricoli o mai mare valoare estetică decît aceea a unei statui de domnitor egiptean, în sfîrşit, istoria artei ne arată ca secretul frumuseţii plastice rezidă tocmai în întrepătrunderea şi armonia

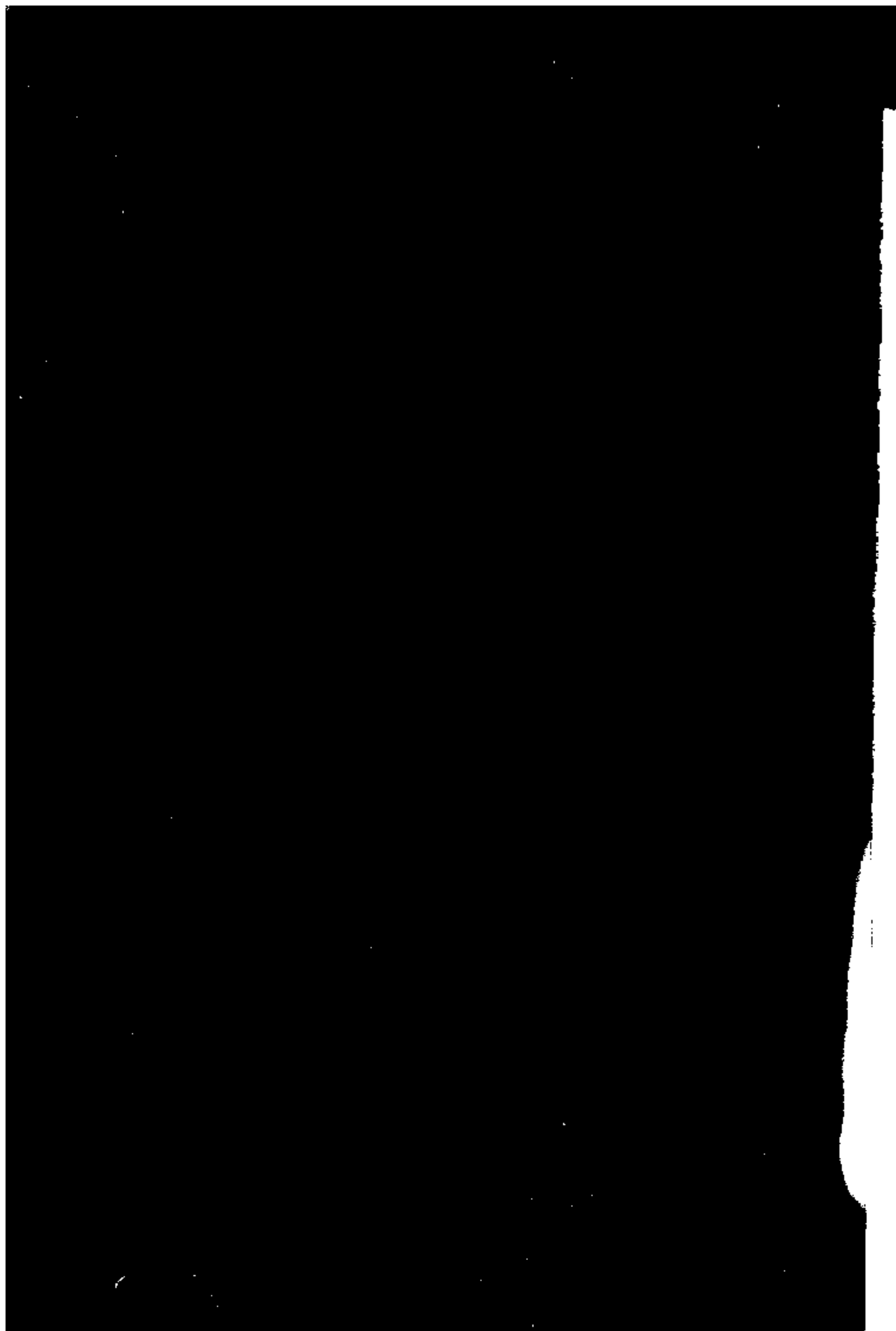
ambilor factori.



b) Factorii frumuseţii picturale

Aceiaşi factori îi întîlnim şi în frumuseţea picturală, însă, desigur, modificaţi, după specificul naturii materialului utilizat. 1) Ca factori obiectivi esenţiali, contemplarea unei picturi ne oferă: armonia culorilor, diversitatea unitară în jocul razelor de lumină, tratarea corectă din punct de vedere naturalistic a perspectivei şi *desenului,* care trebuie să corespundă, totodată, idealurilor noastre despre perfecţiune şi corectitudine; în sfîrşit, o grupare armonică, naturală și caracteristică a părților. 2) Moment tot atît de esenţial al frumuseţii picturale se consideră neapărat şi factorul subiectiv, şi anume, dacă aceste forme sînt în acord cu viaţa interioară, adică cu semnificaţia lor spirituală. Aşa, de exe'm- plu, coloritul trebuie să se potrivească acţiunii reprezentate; scenele vesele de sărbătoare reclamă un colorit mai vioi — pe cîtă vreme o întîmplare tristă, misterioasă, cere o nuanţă de culoare mai întunecată (63). Mai departe, coloritul şi desenul împreună trebuie să apară ca o desăvîrşită obiectivare caracteristică a unui conţinut ideal subiectiv, în măsura în care o pretinde natura obiectelor înfăţişate ş.a.m.d. Frumuseţea formelor obiective are nevoie de o animare a lor pornită din interior, pentru a captiva sufletul nostru sub toate aspectele. în acest mod, apare evidentă posibilitatea contopirii naturalismului unilateral şi idealismului într-un *realism rafinat,* după care scopul suprem al artei constă în redarea realităţii *concepute ideal.*

Toţi aceşti factori —■ a căror corelare armonioasă constituie *idealul suprem* al 'frumuseţii picturale — sînt rezultatul unei evoluţii istorice treptate. Fiecare dintre ei a avut o perioadă de înflorire proprie, în care a fost tratat cu puteri geniale. Astfel, coloritul aparţine, în primul rînd, şcolii veneţiene; tratarea genială a razelor de lumină, şcolii olandeze şi flamande, cea a expresivului, lui Rafael, desenul corect, mai ales *acelor* şcoli ce s-au dezvoltat sub influenţa operelor antichităţii clasice ş.a.m.d. Nemuritoarele opere ale picturii ne arată, întotdeauna, prioritatea unuia singur dintre aceşti factori, care îi domină pe ceilalţi şi prin care se caracterizează în chip distinct; — şi atît de mare este puterea lor estetică, îneît tratarea genială a unui singur factor este



de ajuns ca să se creeze opere de o atare factură încît să poata stîrni admirația noastră veşnică.

Este oare posibil să contopim acum toți aceşti factori, tratați cu egală virtuozitate, într-o unitate armonioasă — ceea ce a constituit, pînă acum, zadarnica năzuinţă a eclecticilor — sau ne lovim, în această privinţă, de limitele de nedepăşit ale însăşi naturii artei, adică, avem, poate, de a face cu un *gen deosebit de artă?* Acest lucru nu se poate preciza teoretic din capul locului, ci rămîne ascuns în tainele viitorului. Viitoarea experienţă o va confirma sau infirma.

Frumosul poetic

Frumosul poetic este un produs al fanteziei şi al sentimentului, ca toate celelalte genuri ale frumosului artistic; însă se deosebeşte de celelalte prin caracterul lui pur subiectiv. Materialul lui estetic este *viaţa spirituală interioară;* în poezie capătă contur nu ceea ce este omul din punct de vedere obiectiv, ci ceea ce girul este şi simte, caracterul lui individual, suferinţa şi bucuria lui. Tocmai de aceea se spune, pe drept cuvînt, că materia estetică propriu-zis a poeziei o constituiesc *imaginile* sau *reprezentările interioare,* în care se reflectă viaţa spirituală. *Cuvîntul* exprimat este doar mijlocul de a trezi în conştiinţa noastră reprezentările corespunzătoare şi de a pune în mişcare fantezia şi sentimentul. Fără activitatea fanteziei, stimularea vie a imaginilor interioare este imposibilă, de aceea poezia se adresează, mai întîi, în chip nemijlocit, fanteziei şi numai mijlocit, sentimentului; şi tocmai din această cauză miai este numită işi *artă a fanteziei prin excelenţă* şi confundată cu produsele fanteziei în genere. Insă, din cele ce am spus mai înainte despre naşterea idealurilor, rezultă că nu tot ce constituie un produs al fanteziei trebuie să fie şi poezie, dar orice poezie trebuie să fie un produs al fanteziei. Fantezia combină reprezentările şi această combinare, asemenea tuturor celorlalte construcţii estetice, este supusă unor principii estetice precise care derivă, în parte, din natura vieţii psihice şi, în parte, din natura materialului sensibil.

Nu ceea ce înseamnă imaginile interioare însăşi produce adevărata emoţie estetică a sufletului (acest lucru l-am amintit mai înainte, partea a Il-a, cap. 2), ci forma de corelare şi combinare a acestor imagini interioare, armonia ideilor şi sentimentelor stimulează şi înalţă sufletul nostru şi formează adevăratul frumos poetic, al cărui caracter de maximă importanţă este „unitatea în diversitate". Cu cît mai multe idei poate genera în noi o poezie şi cu cît mai armonios şi mai natural se înlănţuie între ele aceste idei, cu atît mai profundă este emoţia noastră, cu atît mai frumoasă opera. Desigur că această armonie nu reprezintă decît *principiul cel mai*

general care poate găsi diverse aplicări, după principalele genuri ale poeticului, în *lirică, epos şi dramă,* după cum este vorba fie de un conflict al ideilor sau caracterelor, fie de o senzaţie subiectivă interioară a sufletului omenesc sau de relaţii obiective ale vieţii omeneşti. însă urmărirea acestor aplicaţii aparţine *teoriei artistice speciale* iar aici am intenționat să relevăm numai caracterul cel mai general al frumosului poetic.

Mijlocul prin care aceste asociaţii interioare de reprezentări pot fi comunicate este *cuvîntul;* acesta este, ca să spunem aşa, materialul sensibil al poeziei sau mijlocul ei de prezentare. „Pentru poet, limba constituie mijlocul de prezentare — spune *Zeising* — aşadar, ea are, pentru el, exact aceeaşi însemnătate pe care o au celelalte materiale pentru ceilalţi artişti. Lui nu-i ajunge s-o utilizeze numai ca *mijloc de vehiculare a ideilor* sale, ci vrea, ca, prin ea, să-şi transforme într-un fenomen viu ideile" (64). De aceea, limba poeziei are nevoie de aceeaşi consideraţie din partea poetului ca şi ideile însăşi. Cuvîntul conţine în sine două elemente inseparabile: mai întîi este un *simbol* pentru idei; şi, apoi, un *sunet.*

Ca simbol (semn), limba poeziei este supusă unor anumite principii formale ale retoricii. Căci, în general, limba exprimă numai noţiuni. La început a fost şi ea, cel puţin în parte, simbolică, dar cu dezvoltarea culturii, amintirea acestui fapt s-a stins şi simbolul a devenit doar un semn pentru noţiuni. Poezia, din contra, are nevoie de naşterea unor imagini vii şi nu poate realiza aceasta decît prin figuri retorice, prin alegerea cuvintelor şi prin folosirea unei forme de exprimare deosebită de limba ştiinţei (proza), şi anume, prin *vers.*

2) Ca sunet, apoi cuvîntul poate fi tratat, în vers *muzical,* după *scurtimea* şi *lungimea* silabelor, şi anume, după durata opririi asupra lor, care este condiţionată fie de *accent* (intonaţie) — ca, de exemplu, în poezia germană — fie de timpul pe care trebuie să-i folosim fizic în exprimarea lui — ca în poezia clasică, latină şi greacă. Din aceasta pot lua naştere diverse combinaţii de silabe care alcătuiesc o muzică simplă, plăcută pentru ureche şi care posedă în sine, ca atare, o frumuseţe muzicală. Dar aceasta nu reprezintă decît un văl pentru adevăratul miez al poeziei, un element de intensificare a satisfacţiei estetice; adevărata satisfacţie poetică constă în dinamica reprezentărilor sau imaginilor ce se nasc în conştiinţa noastră. Astfel, aici, descoperim cele două elemente ale frumosului ce pot fi uşor separate între ele: pe de o parte, frumuseţea *ideală spirituală* a conţinutului, pe de altă parte, frumuseţea formală obiectivă a materialului sensibil; ba, mai mult: dintre acestea două, vedem predomi- nînd momentul subiectiv, aşa că, pentru analiza noastră referitoare la conceptul frumuseţii, poezia ne oferă un fel de augmentare a unei singure părţi, şi anume, a celei subiective, întocmai cum, pe de altă parte, în arhitectură şi în muzică am descoperit o amplificare a elementului formal obiectiv al frumosului.

Dar, nici în acest caz, aceste două clemente nu sînt independente unul faţă

de altul, ci sînt supuse „principiului unităţii". Există anumite raporturi între forma obiectivă, ca muzică, şi conţinutul subiectiv, ca reprezentare a sentimentelor; mişcările vorbirii (ritmul) corespund mişcărilor sentimentelor întocmai ca şi în muzică. Avem aşa, de exemplu, un mod ascendent de accentuare în iamb (u —), unul descendent, în troheu (— u) şi unul cu caracter neutru, în spondeu (— —), fapt prin care se şi explică coexistenţa lui ou iambii şi troheii; apoi, o mişcare mai vioaie în ana- pest (wu —) şi în dactil (— w). Tocmai pentru aceea iambul este versul năzuinţii, al imboldului către un scop, versul acţiunii, al dramei; în chip opus, caracterul troheic oscilează între spondeul liniştit şi genul *contemplativ* al sprintenului dactil şi este potrivit, din această cauză, în chip preferenţial, pentru poezia de contemplare, pentru epO' (65).

III. încheiere

Ca încheiere, vom rezuma aici, din nou, pe scurt, principalele rezultate ale cercetării noastre.

După cum s-a arătat chiar în partea introductivă, eroarea esteticii de mai înainte consta în faptul că scotea în evidenţă fie numai latura subiectivă, fie numai pe cea obiectivă a frumosului. Estetica de mai tîrziu a comis altă eroare cînd, sub numele de ideal-realism, a încercat să concilieze cele două orientări opuse, prin *corelaţia lor absolută,* trecînd sub tăcere faptul că, plecînd de la ideea de bază *monistă* ce decurge din ideal-realismul filozofic, întocmai aşa cum în natură energia şi substanţa, spiritul şi materia constituiesc două aspecte inseparabile ale unui întreg, tot aşa şi în estetică *forma* (materialul) şi *conţinutul* (momentul ideal) sînt inseparabile. în acest fel s-a intenţionat (cu puţine excepţii, ca *Kostlin* şi *Fechner)* să li se adauge artelor pur formale o *semnificaţie ideală* şi să se explice plăcerea pentru forme tot prin momente ideale. Dar, de cele mai multe ori, acest ideal nu s-a putut introduce decît cu sila şi aşa se explică de ce în actuala estetică, încercarea de conciliere a celor două orientări n-a mai dus, pînă acum, la nici un rezultat valabil.

Nu avem de gînd să ne ocupăm de *ideal-realismul* însuşi, ca principiu filozofic general; dar, în ceea ce priveşte aplicarea lui la domeniul esteticii, am făcut, chiar de la început observaţia că o soluţionare *ştiinţifică* este posibilă numai în măsura în care acceptăm punctul lui de plecare *în experienţă* şi ne înălţăm de la ea la principiul suprem; nu însă şi în sensul opus. Drumul invers ar fi posibil numai atunci, cînd s-ar descoperi categoriile superioare ale ştiinţei şi am purcede de la acestea spre experienţă, numai pentru a confirma teoria, în consecinţă, în acest studiu, făcînd abstracţie pe cît am putut de categoriile metafizice, am cercetat *analitic* experienţa *exterioară* şi *interioară,* ca atare, şi am urmărit geneza *conceptului frumuseţii* şi obiectivarea lui în natură şi artă. în acest fel, am ajuns la următoarele rezultate:

1) Că elementul formal obiectiv al frumosului posedă în sine, ca atare, o valoare estetică şi poate fi considerat frumos; că multe obiecte ale naturii ne dau prilej de satisfacţie estetică numai prin relaţiile lor formale obiective şi nu există nici un motiv pentru caic acestea să nu poată fi considerate frumoase, atîta timp cînd însăşi practica şi experienţa ne demonstrează suficient aceasta. Mai mult: că acest element formal poate să

constituie arte de sine stătătoare, ca arhitectura, grădinăria estetică ş.a.m.d., în care momentul formelor se dovedeşte predominant i.ir semnificaţia ideală nu poate avea decît o valoare estetică redusa;

2) că gradul dc satisfacţie estetică creşte în mare măsură, cînd aceste forme obiectivc sînt organizate în aşa fel, îneît stau în legătură cu anumite *idei* şi pot conta ca simbol al lor. în acest caz, prin impresia formelor obiective se trezesc în conştiinţă aceste *idei* şi sc realizează, astfel, o combinaţie de sentimente estetice simple şi a fcote religioase sau morale ş.a.m.d. care reprezintă sentimentele estciice superioare. Am denumit acest factor *ideal,* deoarecc se bazează, în acelaşi timp, pe legăturile asociative, *factorul subiectiv, asociat sau indirect,* spre deosebire de *factorul direct* (adică de formele obiective), şi am descoperit că există anumite arie a căror valoare estetică superioară constă tocmai în existenţa acestui factor subiectiv. Apoi, că nu însuşi elementul subiectiv este acela prin care se pot produce satisfacţiile estetice superioare, ci *felul* în care se stabileşte *armonia* între elementele obiective şi subiective.

Avînd în vedere aceste principii, considerăm că există două forme ale frumosului:

1) 0 *formă inferioară* care corespunde sentimentelor estetice simple — frumosul formal — în care nu trebuie să căutăm nici o concretizare de idei, deoarece aşa ceva nu există şi care alcătuieşte, totodată, *forma de bază a tuturor satisfacţiilor estetice.*

2) *O formă superioară a frumosului*, corespunzînd sentimentelor estetice superioare, care este constituită din forma de bază (adică din raporturile formale obiective) şi din legăturile acestora cu un *conţinut ideal;* în care deci *formele obiective trebuie să se afle în corelaţie cu ideile.*

în ambele cazuri, relaţiile de formă constituiesc baza frumosului. Istoria culturii ne arată, într-adevăr, că aceste forme şi semnificaţia lor subiectivă au fost foarte schimbătoare în diverse epoci şi la diverse popoare; legile evoluţiei împing omul tot mai departe, în aşa fel, înoît aproape^întreaga lui concepţie despre lumea înconjurătoare se schimbă ou timpul; dar, pe de o parte, această instabilitate se petrece numai între anumite limite determinabile şi acestea sînt, în cazul de faţă, *legile estetice;* pe de altă parte, cu toată această instabilitate, *caracterul principal al conceptului frumuseţii* rămîne totuşi, întotdeauna, „raportul formelor".

STUDII, ARTICOLE
ȘI CRONICI DIN PRESĂ

de C. Dimitrescu-Iași

A se caracteriza im presiunile diferite ce produce asupra omului frumosul cînd este perceput prin simţul auzului sau prin al vederii (p. 433—437).

Atît impresiunile ce primim din lumea exterioară cu ajutorul simţurilor noastre, cît şi modificaţiile ce ele produc asupra sufletului nostru sunt foarte varii. *Astă varietate e bazată parte pe natura diversă a obiectelor exterioare* (v.s.d. pe aceea *că ar fi obiectul în sine), parte pe natura* diversă a organelor *noastre percepătoare* (v.s.d. pe natura simţurilor noastre). Astfel descoperim în fiecare idee despre lume *două* elemente constitutive: *elementul obiectiv* (impresiunea exterioară) şi *elementul subiectiv* (facultăţile noastre percepă-toare).

Amîndouă aceste elemente contribuiesc în proporţii diferite la producerea impresiunilor estetice. însă trebuie să notăm deja de la început că din infinita varietate a impresiunilor exterioare, numai cele venite pe căile *auzului* şi *văzului* sunt în stare a produce emoţii estetice. Cum se explică aceasta?

Noi nu ne mărginim ca din impresiile exterioare să ne formăm numai alte imagini subiective despre obiectele ce sunt motivul atîtor impresiuni, ci *apreciem în acelaşi timp* obiectele externe după natura modificaţiilor ce ele aduc sufletului nostru; va să zică le judecăm *bune, frumoase* etc. *după cum ele satisfac sau nu armonia vieţii noastre psihice, după cum o favorizează sau o împiedică.* Judecata noastră în acest caz, e bazată pe emoţia produsă sau alte dăţi emoţia succede judecăţii.

Apreciem noi obiectul în raport cu subiectul nostru între- bîndu-ne la ce ne poate fi util, va să zică în ce fel poate el favoriza mersul liber al vieţii noastre interne sau externe» atunci judecata e practică în sens larg; aprecierea poartă în sine caracterul subiectiv egoistic. Suntem însă noi din contră în stare a face un moment abstracţie de subiectul nostru percepător şi a aprecia *obiectul în sine* fără consideraţii colaterale, egoistice, atunci *emoţia ce acest obiect va produce în noi, prin formele sale obiective a căror armonie corespunde armoniei noastre psihice, e tocmai o emoţie estetică* şi în acest caz numim obiectul exterior frumos, sau sublim după diversele raporturi ale formelor ce ele întrunesc. Aprecierea obiectului în acest caz ar fi aceea ce Schopenhauer numeşte aprecierea *ideii în sens platonic.* Să ne imaginăm pentru a clarifica: un vas plutind pe mare în mijlocul furtunei — e natural că fiecare călător de pe acel vas va trebui să se gîn- dească în momentul de pericol la scăparea sa proprie şi va aprecia marea în furtună tocmai din acest punct de vedere al

---

41 Textul reprezintă lucrarca de concurs a lui C. Dimitrescu-Iaşi pentru ocuparea postului de profesor la Universitatea din Bucureşti.

subiectivităţii sale. Acela însă dintre călători care în acest caz extrem ar fi în stare *să se uite un moment pe sine însuşi,* să se agaţe de catarg şi să privească marea în furtună ca obiect în sine numai pentru interesul formelor sale în care ea apare, acela singur ar putea încerca o emoţie estetică în propriul sens.

Am luat ca exemplu această imagine externă unde emoţia estetică se înalţă în realitate dincolo de graniţele frumosului, pînă la sublim tocmai pentru că ca este mai proprie de a ne caracteriza natura emoţiilor estetice şi deosebirea ei de restul emoţiilor sufleteşti.

Acum după ce suntem înţeleşi asupra naturii speciale a emoţiilor estetice, putem uşor răspunde pentru ce numai văzul şi auzul sunt în stare a ne produce emoţii estetice; căci într-adevăr numai aceste simţuri superioare sunt în stare a ne produce prin impresiile ce ni le dau emoţii dezinteresate, dezlegate de interesele egoismului nostru. Simţurile inferioare: miros, gust, tact, sunt prea legate de viaţa noastră fizică, pentru ca impresiile respective să se poată idealiza. De aceea dar întregul domeniu al esteticii se va extinde numai pe aceste două domenii ale simţurilor, anume: domeniul auzului şi al văzului şi totodată din acest punct de vedere s-ar putea divide în 2 mari clase: *frumosul auzului* şi *frumosul văzului.* însă caracteristica specială a acestor 2 simţuri e că domeniul celui de al doilea sunt reprezentări în spaţiu, domeniul celui dintîi reprezentări în timp; de aceea de regulă se divide frumosul în:

	muzica
frumosul în timp	poesia
	eloguenţa
	arhitectura
frumosul în spaţiu	sculptura
	pictura[42]

în amîndouă cazurile însă din punct de vedere obiectiv frumosul consistă în un *raport armonic de variate forme.*

La frumosul în timp, elementele compunătoaresunt combinări de sonuri acustice ce variază prin
ritm.

La frumosul în spaţiu elementele componente sunt combinaţii de forme vizibile, culori, lumină, mişcări etc.

Estetica empirică a aflat o sumă de legi cărora trebuie să se supună combinarea diverselor elemente obiective — pentru ca impresia lor totală asupra omului să producă emoţii estetice.

Astfel metrica, teoria armoniei muzicale generale, pentru frumosul în timp; de altă parte teoria culorilor, clar obscurului, perspectivei, legea proporţiilor lui Zeissing etc. pentru frumos în spaţiu, urmăresc toate pe căi speciale unul şi acelaşi scop: afirmarea legilor speciale la care fiecare din ele ajung, atunci

[42] N.B. Lîngă aceste două clase s-ar putea crea o a treia: *în timp şi în spaţiu* în acelaşi timp, în care intră *dansul, grădinăria,* unde reprezentările deşi în spaţiu, nu pot însă fi privite cu o singură privire ci numai succesiv.

vedem că toate întrunesc un singur caracter general acel deja enunţat: *un raport armonic de forme variate.*

Raţiunea de a fi a acestor legi generale estetice o găsim tocmai în natura noastră psihică, este dar o *raţiune psihologică* şi anume:

0 examinare mai de aproape a emoţiei estetice ne arată că această emoţie *dezinteresată* cum am numit-o deja *consistă tocmai în punerea în mişcare a fantaziei, în acel joc de idei, imagini şi simţiri ce se nasc aici.* Şi anume cu cît obiectul exterior prin bogata varietate a formelor sale, e mai în stare de a pune în mişcare fantazia, cu atît şi emoţia estetică creşte, în caz contrar descreşte. Cea a doua condiţie a emoţiei estetice e doar să lase un *loc liber jocului fantaziei. Tocmai pe această lege e bazată producerea artelor frumoase.*

Aşa noi vedem că ele lasă în sensibilizarea concepţiilor lor

ideale totdeauna o parte însemnată pe care trebuie să o res- tituiască fantazia. *Sculptura ne dă cele 3 dimensiuni insa nu ne dă culoarea, pictura ne dă culoare însă nu ne dă dimensiunile şi aşa mai departe.* Cercaţi a uni aceste toate la un loc, dimensiuni şi culoare, atunci jocul fantaziei nemaiavînd loc, emoţia artistică nu se produce.

însă cercul conştiinţei noastre e mărginit la un număr mic de idei simultan conşiicntc, dc aici se naşte o tendinţă generală a vieţii noastre psihici' dc a strîhge sub o *singură formă* un cuprins mărginii, o slcr.'i cît se poate mai mare de gîn- duri, tendinţă pe care am putca-o numi *tendinţă către unitate.* Astfel sufletul nosiru rămîne satisfăcut numai atunci cînd în o infimă variei.iu- de impresii, găseşte *formula* în care ea le poate rezolva pe toaie, cînd poate reduce totul la principiul *unic. Prin urmare legea armoniei, legea unităţii în varietate e o lege fundamentală de organizare a vieţii noastre psihice, a cărei salisfae\ie poate da naştere la emoţii estetice.*

Din punctul de vederi- al elemenielor obiective ale frumosului, diferenţa îmrc cele dimii mari <iase arătate deja nu consistă în natura modificării ce ele produc în subiectul per- cepător, ci în natura diversă a impresiilor obiective, va să zică în natura diversă a elementelor constitutive.

In ambele cazuri emoţia va fi dezinteresată, produsă prin jocul fantaziei şi prin rezolvirea varietăţii în o unitate. Deosebirea va fi numai că la reprezentările în timp, acestea fiind supuse *legei succesiunei,* emoţia va fi asemenea succesivă.

La reprezentările în spaţiu, elementele formînd un singur tot simultan, emoţia va fi simultană.

Noi însă ştim că frumosul nu consistă numai din aceste elemente obiective, ci alături vine încă un element subiectiv ideal care joacă un rol însemnat în producerea emoţiunii estetice.

în contemplarea unei statui, a unei Madone etc. *nu sînt numai formele obiective şi armonia lor motivul plăcerii noastre estetice, ci în acelaşi timp ideea ce aceste creaţii artistice simbolizează, se naşte imediat în fantazia noastră* şi noi atunci căutăm *raportul ce există între formele obiective şi între ideea ce artistul a voit să exprime şi dacă găsim că este armonică între aceste două momente, atunci emoţia noastră estetică creşte.*

La vierge au diademe îmi prezintă în realitate imaginea unei femei şi a doi copilaşi, armonie de formă, culoare, lumina, pot fi toate nimerite, o emoţie esictică se va produce; însă ideea că această femeie e o madonă, că unul din copii e Christ, celălalt Sft. Ioan, deşteaptă în minte sentimentul religios şi eu caut atunci să văd dacă demnitatea divină e bine reprezentată; mai departe în trăsăturile[43] feţei eu văd exprimate o seamă de sentimente, bucuria de muncă, adoraţia pentru copilul divin, iubirea către celălalt copil, tot atî- tea elemente psihice, ce se deşteaptă în fantazia mea prin vederea acelor forme obiective şi prin a căror armonie (element psihic cu element obiectiv), sufletul meu rămîne

(pp. 433—437)

[43] In text „trăsurile".

satisfăcut.

Acum aceste două elemente nu sunt în proporţii egale în toate manifestările frumosului. Aşa de exemplu în arhitectură elementul obiectiv aproape exclusiv predomină, din contră, în poezie elementul subiectiv predomină, cel obiectiv este redus la cîteva semne reci (sunetele, cuvînt).

Tocmai pe acest al doilea element se bazează diferenţa caracteristică a impresiilor ce produc cele două mari clase a frumosului.

în frumosul în spaţiu: arhitectură, pictură, sculptură, momentul subiectiv există în diverse proporţii, însă este *mărginit* la forma limitată obiectivă, va să zică la imaginea în care e simbolizat.

Din contră în frumosul în timp: muzica, poezia etc. momentul subiectiv e nedeterminat; elementul obiectiv ne dă numai motivul pentru a pune fantazia în joc, însă care va fi anume momentele ce se vor deştepta în fantazia noastră, aceasta depinde mai mult de la natura şi dispoziţia subiectului percepător, — sub impresia aceleiaşi melodii, noi ne gîn- dim în momente diferite ale vieţii noastre la diferite şiruri de reprezentări.

Aceasta ne explică de ce tocmai cele din urmă şi între ele muzica (artă per excelenţiam a auzului) e tocmai *arta timpilor moderni* în care viaţa intelectuală predomină de regulă — şi individul nu mai are nici timp nici gust a se mărgini în un cîmp limitat de impresii.

I. Manliu:
Poetica, antologia şi chrestomaţia română[44]

A scrie un tractat de Poeticii pentru şcoală e altceva decît a scrie un tractat ştiinţific asupra frumosului în poezie, care să servească de dreptar criticilor artei precum şi producerilor poetice; care să încerce a tăia aripile avîntului creator, respingîndu-1 în cercul îngust al regulelor de aramă ale unui canon poetic. Adevăratul legiuitoriu pe terenul poeziei ră- mîne etern geniul poetic. Un Omer, un Sophocle au precedat pe Aristot. Poetica acestui din urmă răsare din studiul produselor nemuritoare ale geniului creator. Cu atît mai mult astăzi; spiritul de libertate în creaţiunele artei se afirmă cu mai multă vigoare încă în acest sfîrşit de veac. O nouă epocă culturală produce o nouă epocă în viaţa artei; idealurile noue îmbrăcate în forme nouă, potrivite spiritului timpului, reprezintă creaţiunile artei moderne. Tot ce rămîne filozofului gînditoriu este, ca în masa producerilor variate ale timpului printre formele trecătoare, printre încercările care nu sunt menite să trăiască decît o zi, ca un singur capriciu al modei
— să descopere formele nepieritoare, menite să trăiască peste veacuri, producînd vecinica admiraţie a generaţiilor care se succed.

---

44 Recenzia lui C. Dimitrescu-Iaşi la lucrarea lui I. Manliu.

Dintre arte, poezia e mai strîns legată cu cugetarea omenească. în evoluţia totală a omenirii, cugetarea ia din ce în ce un rol preponderent. Fericirile sau nefericirile gîndirei omenești își găsesc răsunetul în poezia timpului. Esteticul are rolul de a fixa în evoluţia neîntreruptă a formelor şi a fondului artei — limitele generale între care se face această evoluţie. Determinarea legilor, după care s-a dezvoltat arta pînă într-un moment dat, are folosul de a indica direcţia în care fatalmente trebuie să se producă evoluţiunile viitoare ale artei. Numai în acest sens ştiinţific mai poate fi vorba astăzi despre o *Estetică a poeziei,* care să servească drept

(pp. 433—4374

stindard, în jurul căruia să se grupeze năzuinţele poetice de valoare ale timpului.

Evident, nu o încercare de felul acesta s-a gîndit să facă d-nu Manliu. O *îndrumare către studiul liieraturei române:* lată pe scurt scopul manualului său didactic. Două idei principale îl călăuzesc pe d-nu Manliu în lucrarea sa:

I. A deştepta în tinerime dragostea producerilor intelectuale ale neamului românesc; „fiind pe deplin convins — ne spune el în unul din prospectele sale — că pentru existenţa noastră naţională, una din cele dintîi datorii ale şcolii române este ca să producă români adevăraţi prin sentiment, ou dor şi iubire de tot ce e românesc *.

II. A doua idee conducătoare e de a pune tinerimea şcolară în stare să înţeleagă şi să explice o operă poetică, în acest scop a căutat ca fiecare teorie poetică să fie exemplificată. Prin exemplele alese, atît din literatura naţională cît şi din literaturele străine, voeşte să ademenească tinerimea studioasă la dragostea poeziei româneşti şi prin aceasta, şi numai întru atît, la studiul poeticei.

Tot în sensul exemplificării şi preocupat de ideea de a altoi în sufletul tinerimei un interes viu pentru ocupaţiuni literare, făcînd-o să simţă, prin propria cetire, comorile nesecate de idei şi de simţiri frumoase coprinse în producerile literaturei naţionale, d-nu Manliu a alcatuit cele două volume de culegeri de bucăţi în proză şi în versuri, pe care le-a publicat sub titlul de: *Cbrestomatia* şi *Antologia română.*

„Revista Pedagogică'... Nr. 2 (febr.) 1892, p. 92—94.

La D. C. DIMITRESCU IAŞI45

Pentru mine unul, care sunt partizanul şcoalei formaliste herbartiane, chestiunea se pune în modul următor: *Arta are ca ţintă reprezentarea frumosului. Această reprezentare se face printr-un raport de forme.* Cînd acest raport e realizat conform regulelor obişnuite şi convenite, atunci impresiunea artistică ce produce constituie frumosul.

Subiectul ce-şi propune artistul, materialul din care are să iasă opera de artă, puţin importă. Cine împiedică pe artist *să ia ca subiect de descris un lucru urît,* un *caracter* crud şi pervers şi cu toate acestea să facă din el o operă de artă, păzind armonia raporturilor formale şi uzînd în perfecţiune de regulele compoziţiunei artistice? Luaţi tragedia; cînd pune ea pe scenă caracterele cele mai monstruoase, naturile cele mai perverse, oare nu poate totuşi să facă din ele o operă de artă nepieritoare?

Fără îndoială. Dar *artistul este oare liber în alegerea subiectelorf*

45 **Fragment din interviul acordat ziarului „Adevărul" dc către C. Dimitrescu-Iaşi.**

Aici tocmai e chestia. Artistul nu e doar un fenomen izolat, nici o minune căzută din cer, ci face parte din un complex de împrejurări şi e produsul a o sumă de circumstanţe. *Artistul e produsul mediului natural şi social în care trăieşte,* iar opera de artă, după cum a dovedit-o cu prisos marele Taine în *Istoria artei,* e determinată de un ansamblu care constă în *starea generală a spiritelor şi a moravurilor înconjurătoare.*

Astfel fiind cum poate oare să se ceară artistului, în momentul concepţiunei să se dezintereseze de^ preocupările zilnice ale societăţii în care trăieşte? Evident că este absurd.

Artistul fiind produsul societăţii trebuie fatal să răsfrîn- gă preocupările, frămîntările şi interesele păturei din care face parte.

De aceea socotesc că întreaga artă trebuie să fie tendenţioasă.

Artistul în momentul cînd concepe, nu poate face abstracţie de individualitatea sa, de simţimintele sau apucăturile sale.

Cum însă toate acestea pot varia, de aceca şi tendinţele în artă variază. Operele de artă diferite care rezultă din ele sunt deopotrivă de interesante, întrucît sunt afirmarea unui temperament artistic viu, şi întrucît el se traduce în forme artistice desăvîrşite.

Eu însumi am tratat această chestie în teza mea de doctorat şi apoi am reluat-o şi dezvoltat-o în cursurile mele de la Universitate.

întrebare: arta socialistă încetează a fi artă pentru că reflectă tendinţe socialiste.

Dimpotrivă; ar putea fi foarte bine operă de artă. întrucît aceşti trei factori: *mediu, artist, produs* ar sta în acest ra port: că artistul fiind ieşit din pătura proletariatului societăţii, ar reflecta nevoile, aspiraţiile sociale ale clasei din care face parte; iar mai departe că în produs aTtistul ar răsfrin- ge personalitatea sa în formele artistice cele mai alese — opera lui ar putea fi f. estetică. Ceea ce se poate cere artistului e să păzească raportul dintre formă şi fond şi raporturile pur formale, în colo nimic, căci toate preocupările sociale după timpuri se pot răsfrînge în operele de artă.

Cît timp clasa burgheză era atotputernică, artiştii şi arta reflectau trebuinţele şi aspiraţiile ei; astăzi cînd o nouă clasă se deşteaptă şi aspiră la viaţa politico-socială, efoarte natural ca artiştii ieşiţi din sînul ei să-i cînteaspiraţiile, pu- tînd foarte bine face opere de artă viabile.

De aceea eu nu vă pot spune Dvsrră care voiţi să vă serviţi de artă ca de un mijloc pentru a răsturna actuala ordine de lucruri, deosebindu-vă în aceasta de Platon, care alungă arta cu desăvîrşire, altceva decît: *luaţi subiecte din viaţă reală, răsfrmgeţi-vă personalităţile în formele cele mai proprii şi veţi face opere de arta.*

Adevărul", **an VII, Nr. 1829 din 4 IV 1894.**

DISCURSUL D-LUI EMILE ZOLA

. .. Omul a cîştigat iot mai mult convingerea că, urmărind descoperirea legilor 11 a turei, va ajunge stăpîn pe forţele ei oarbe, şi cu ajutorul lor, stăpînind natura, va ajunge să-şi îmbunătăţească treptat viaţa, să realizeze deja pe pămînt idealul de fericire şi dreptate după care a însătoşat de veacuri şi pe care cultura medievală îl făcuse să-i întrevadă numai într-o viaţă viitoare. Sfîrşitul secolului al XVIII şi întreg secolul al XIX reprezintă triumful ştiinţei. N-a rămas direcţie a activităţii omeneşti în care să nu se afirme metodele pozitive ale ştiinţei: Literatură, arte frumoase, viaţă politică, toate s-au transformat, ori au început să se transforme, sub curentul şi în sensul metodei ştiinţifice. Acest curent I-a reprezentat Emile Zola în literatură. A observa în mod riguros natura- şi lucrurile, a culege documente despre viaţa reală a omenirei de pe diferitele trepte sociale, a se inspira de idealul ştiinţific al vieţei moderne şi a încerca să reprezinte, în artă, viaţa aşa cum este, în toată goliciunea ei naturală, fără podoabe artificiale — crezînd în puterea vie a adevărului — aceasta a fost şi e problema naturalismului reprezentat prin opera lui Zola. Naturalismul lui Zola e naturalismul unui creator, înţelesul său este o mare anchetă ştiinţifică asupra vieţei, căutînd să străbată atît mizeriile cît şi partea serioasă a vieţei. Din epopeea naturalistică a lui Zola, simţită în toată sinceritatea ei, fără prejudecăţi literare, izvorăşte dorinţa sănătoasă de luptă pentru îmbunătăţirea vieţei. Idealul care inspiră pe acest psiholog profund este după cum o spune el însuşi încrederea în puterea muncei, ca mijloc de a birui natura şi de a îmbogăţi viaţa prin forţele naturei cucerite.

Dar ou cît speranţele hrănite de idealul ştiinţific au fost mai mari, cu atît, după mai bine de un secol de luptă, de- cepţiunile au fost mai crude. Ştiinţa a dat mult, dar desigur nu atît cît a nădăjduit inima omenească. Mizeriile vieţii au scăzut; dară, cîtă mizerie a rămas, e destulă pentru a hrăni sentimentul de descurajare al naturelor impresionabile. A-
ceasta cu atît mai mult, că luptele vieţei devenind din ce în ce mai încordate prin progresele culturei moderne, cantitatea de energie cheltuita a trebuit să fie tot mai mare, de unde a trebuit să rezulte fatal o dezechilibrare de forţe. Munca prea încordată a dat naştere unui sistem nervos obosit, din caie au trebuit să se producă un şir de temperamente nevras- thenice şi nevropathice. Nevrosa acestui sfîrşit de veac explică în de-ajuns simţămintele de nerăbdare, coloarea de pesimism sau ae descurajare de viitorul vieţei omeneşti, neîncrederea trecătoare în rezultatele ştiinţei, cel puţin întrucît priveşte îmbunătăţirea vieţei.

„Revista pedagogică* ... nr. 7/9 (iul./sept.) 1894, pp. 304—-305.

„CRITICILE" D-LUI GHEREA

A apărut al treilea volum al *Studiilor critice* de C. Dobro- geanu-Gherea. Pe lîngă articole deja publicate în *Literatura şi ştiinţă* şi în alte publicaţiuni periodice, volumul mai conţine şi un important studiu, inedit în cea mai mare parte, asupra „poetului ţărănimii": Coşbuc.

Acest din urmă studiu e cel mai interesant din volum, nu numai fiindcă e inedit dar fiindcă e o încercare de a demonstra prin exemple influenţa mediului social asupra creaţiei poetice.

în liniamente mari se cunoştea explicaţia pe care o dă d. Gherea curentului pesimist în literatura română, ca fiind un caracter necesar al literaturii proletariatului cult. Se ^ şti a şi că distinsul critic consideră pe Coşbuc, excepţie fericită de la decepţionismul universal, ca o confirmare a teoriei sale: carecterele poeziei lui Coşbuc au fost condiţionate de un mediu ou desăvîrşire opus mediului funest al centrelor civilizaţiei moderne.

Totuşi studiul despre Coşbuc n-a pierdut farmecul noutăţii; căd criticul intră, cu analiza sa pătrunzătoare, pînă în amănuntele cele mai mici ale tehnicei coşbuchiane şi ale concepţiuni lui Coşbuc despre lume şi despre viaţă. Pretutindeni d. Gherea descoperă influenţa specifica a mediului „ţărănimii înţolite". Cu acest prilej, distinsul critic schiţează şi cîteva teorii pur estetice de mare interes.

E interesantă, în desfăşurarea demonstraţiei critice relevarea puţinelor caractere subiectiviste ce s-au strecurat în psihicul poetic al lui Coşbuc sub povara vieţii orăşeneşti, a vieţii de „proletar cult". Din fericire această fază a vieţii poetului a fost de scurtă durată şi de aceea împărtăşim şi noi speranţa d-lui Gherea, că „poetul va ieşi învingător din criza sufletească şi artistică" prin care a trebuit sa treacă.

Sînt sigur că noul volum de studii critice va fi citit cu mult interes atît de partizanii teoriilor critico-estetice ale d-lui Gherea, cît şi de adversarii lor. Ba, cred că aceşti din urmă vor fi cei mai zeloşi cititori ai volumului: fiecare articol, fiecare pagină este o coroborare, o aplicare a „concepţiei materialiste" şi ca atare o nouă negare, un nou atac contra concepţiilor adverse; şi ceea ce contrazice e mult mai interesant decît ceea ce confirmă.

Dar fie partizani, fie adversari, toţi vor citi cu mare plăcere paginile frumoase de interpretare şi comentare a creaţiunii lui Coşbuc. Mie unuia mi s-a părut că-l pricep de două ori mai bine pe talentatul poet, după ce am citit articolul d-lui Gherea.

■

Apropos de adversari. Pînă acuma teoreticienii esteticei metafizice — cum îi numeşte d- Ghcrca — n-au ridicat încă mănuşa pe care li-o aruncă autorul studiilor critice prin studiul: *Asupra criticei ştiinţifice şi metafizice.*

Ne aşteptăm cît de curînd să numărăm numeroase săgeţi zvîrlite în pu-

blicitate din tolba *Convorbirilor literare.*

m

»

Deocamdată avem de înregistrat numai un articol răutăcios, scris — zice se — de un fost amic de idei al d-lui Gherea. Acest articol însă nu contează: întîi fiindcă prea trădează profanitatea autorului în această materie (cînd afirmă de pildă că Brandes ar fi părintele intelectual al d-lui Gherea, afirmare barocă pentru cine a citit pe criticul danez); al doilea, fiindcă prea sînt disproporţionate straturile şi armele combatanţilor — şi a trecut de mult vremea victoriei lui Da- vid contra lui Goliat, vremea victoriei praştiei contra săbiei şi scutului; al treilea, fiindcă, autorul articolului prea atacă pe mulţi deodată şi prea neagă fără să dovedească.

Articolul va avea cel mult ca efect să sperie pe găgăuiţi cu erudiţia autorului, care ştie de nişte „nemţi" ca Brandes: cei inteligenţi vor pricepe uşor că în realitate îi ştie numai din auzite. Se poate însa că autorul ţine la admiraţia găgăuţilor, fiindcă la stima celor inteligenţi nu poate aspira.

Singura încriminare mai puţin nulă din acest articol este că de ce compară d-Gherea pe Coşbuc cu Eminescu. Ne-am deprins atîta cu toţii să slăvim pe Eminescu, încît orice comparare cu el ni se pare aproape o profanare. Adevărul e însă că Coşbuc poate sta foarte bine alături cu autorul *Satirelor,* ca originalitate, temperament poetic, putere de evocare şi emoţionare ...

Dar d. Gherea nici măcar n-a comparat pe Coşbuc cu Eminescu, ca talent, ci pur şi simplu a pus în evidenţă deosebirea de caractere paralel cu deosebirea de influenţe determinante.

FAUST (Pseudonimul sub cars semnează adesea C. Dimitrescu-Iaşi)

„Drapelul* ... nr. 26 (12 iun. 1897), p. 1.

ESTETICA ŞI CRITICA MODERNĂ

Apariţia volumului III din *Studiile critice* ale lui Dobro- geanu-Gherea a avut efectul neaşteptat de a pune încă o dată în lumină considerabilele lipsuri de care pătimeşte presa română. S-a văzut cît de puţin pregătiţi sînt unii din ziariştii noştri — chiar din cei mai bine reputaţi — pentru misiunea pe care... ei singuri şi-aiu hărăzit-o. Corectitudinea, supleţea şi eleganţa stilului

răscumpără încă în ziaristica noastră cea mai nemărturisibilă, să zicem: naivitatea în cultură elementară. Mulţi din ziariştii noştri de profesie fac politică, economie şi critică literară cu o lipsă de pregătire colosală.

De pilda: a apărut volumul d-lui Gherea, incontestabil un eveniment literaT şi pentru partizanii şi pentru adversarii teoriilor acestui scriitor distins. Prima datorie a cronicarilor literari ar fi să dea cititorilor o idee cît de sumară, dar exactă, indulgentă despre conţinutul noului volum — rămî- nînd ca apoi, dacă vor vroi şi vor putea, să discute şi să aprecieze, să laude sau să dojenească, fiecare după convingerile şi simpatiile sale.

La noi, ştiţi cum procedează unii? Hotărîţi mai dinainte a dojeni — Dumnezeu ştie din ce motive străine de literatură — citesc din volum pagina primă şi ultimă şi vreo două din mijloc, fac cîteva citaţii descusute, insimuă cîteva răutăţi cu aparenţă blajină, afirmă cîteva erezii nesăbuite care ar putea trece în ochii naivilor drept dovezi de erudiţie — şi gata li-e recenzia, şi gata sînt să primească felicitările adulatorilor pentru „6piritualul“ şi „finalul" lor articol!

„Se ştie cît de discutate au fost în timpul din urmă în Europa, teoriile critice reprezentate la noi de d. Gherea" afirmă d.p., unul din recenzenţii din această categorie. Se ştie? Ba nu se ştie deloc. Au fost discutate, da; cînd aceste teorii critico-estetice au început să se afirme, sunt decenii de atunci, au ridicat o furtună violentă, o adevărată vijelie de protestări. Dar vijelia asta de mult s-a calmat, şi azi nimeni nu ia în seamă slabele încercări ale epigonilor esteticii sco

lastice de a tăgădui triumful complet al acelor teorii. A spune că în timpul din urmă ele au fost discutate, dovedeşte tor atîta... inocenţă ca a afirma spre pildă că teoriile psihologiei experimentate au început a fi în timpul din urmă discutate, contestate, cînd orice profan chiar ştie că vremea noastră e vremea psihofiziologiei şi că psihologia metafizică cu facultăţile ei transcendentale, e moartă de-a binelea.

Am făcut într-adins comparaţia asta, căci modernizarea, ştientificarea — iertaţi barbarismul — criticei şi esteticei, s-a făcut paralel cu transformarea psihologiei în ştiinţă veritabilă, zic: criticei şi esteticei, căci în curentul nou, al cărui reprezentant valoros e la noi d. Gherea, aceste două complexuri de idei trebuie bine deosebite; Critica azi nu mai e numai estetică în acţiune, estetica aplicată, ci îmbrăţişează un cîmp mult mai larg: ea lămureşte relaţiunile dintre artist şi mediul economic şi social, ea face istoria explicativă a naşterii, înfloririi şi decadenţei curentelor artistice.

Curentul cel nou, pe de o parte a reconstruit estetica pe alte baze, pe bazele rezistente ale ştiinţei moderne: Frumosul nu mai e azi un dar misterios, dumnezeiesc, înaintea căruia se închină omenirea fără să priceapă ca însăşi entuziasmul de care e cuprinsă. Pentru estetica modernă frumos e pur şi simplu ceea ce ne place, din motive fie fiziologice, fie psihologice dar în tot cazul din pricini foarte accesibile înţelegerei şi cercetărei umane. Estetica modernă nu deduce legile sale de la o definiţie aprioristică a frumosului, ci caută să ajungă la noţiunea frumosului pe calea experienţei: ea procedează, cum spune Fechner, de jos în sus, iar nu de sus în jos.

Iată şi o pildă faimoasă, pe care o dă acest estetician: De ce ne pare frumoasă roşaţa pe obrajii unei fete, şi ne pare dezgustătoare aceeaşi roşaţă pe nasul unui beţiv? Fiindcă voinţa misterioasă divină a vrut aşa? Nu, ci fiindcă în cazul întîi roşaţa este un semn de sănătate, de viaţă exuberantă, iar în cazul al doilea simptomul unui viţiu urît şi zdruncină- tor. E o chestie de asociaţie de idei.

Asta e unul din caracterele curentului nou: celălalt e o consecinţă a acestuia. Dacă frumosul nu e „o seînteie de esenţă divină" ci ceva care ne place dintr-un motiv sau altul, artistul nu mai e nici un „inspirat", un „vizionar" în^ opera căruia se materializează cu mai multă sau mai puţină puritate seînteia divină, ci un om talentat care ştie isa neemoţio- neze, să creeze opere plăcute nouă. Aşa fiind, putem nu numai studia cum artistul ne emoţionează şi dacă ne emoţionează (critica estetică), ci şi cum a ajuns să ne poată emoţiona într-un fel sau altul: naşterea, educaţia, dezvoltarea talentului artistic (critica în înţelesul ei cel mai larg).

Precum vedem, curentul cel nou în critică şi estetică este strîns legat de studiul ştiinţific al sufletului omenesc, cu psihologia experimentală modernă. D. Gherea, ca reprezentant la noi al curentului nou, trebuie să fie, şi e în

adevăr în curent cu toate cuceririle ce această ştiinţă a făcut şi face necontenit. A spune dar că „cutare critic străin e părintele intelectual al d-lui Gherea" înseamnă a nu avea habar de adevărata însemnătate, adevărata portee a curentului celui nou în critică.

FAUST

„Drapelul" ... nr. 30 (17 iun. 1897), p. 1.

OPERA D-LUI GHEREA

Am arătat în articolul trecut cîtă superficialitate, dar şi lipsă de scrupul, e în afirmarea că Brandes ar fi părintele intelectual al lui Gherea. Dacă e musai nevoie de „părinţii intelectuali", apoi Gherea însuşi spune cine-i sunt părinţii intelectuali: Fechner, Taine, Bain, James Sully, Hirth, Grant Allen, Veron, Forbes, etc. (Vezi studiul *Asupra esteticei metafizice şi ştiinţifice,* pag. nr. 228). Toţi aceştia au creat estetica şi critică ştiinţifică. „Dar, ne vor obiecta defăimătorii cu orice preţ ai d-lui Gherea, un singur sau mai mulţi părinţi intelectuali, faptul e că Gherea a adus un bazar de haine gata din străinătate şi n-are cui le ajusta în ţară, că a importat teorii exotice care se potrivesc la noi ca nuca-n perete.

Aşa ar fi dacă, critica ştiinţifică ar fi un complex de dogme pe care e de ajuns să le înveţi pe dinafară. în realitate însă Gherea a luat de la „părinţii săi intelectuali" metoda de cercetare critică, principiul conducător că arta este în strînsă, organică legătură ou organismul social în care se produce. Călăuzit de acest fir conducător Gherea a creat o operă frumoasă şi originală care n-ar sta cu ruşine nici alături de opera fiecărui critic străin.

A tăgădui lui Gherea meritul originalităţii pe motiv că a împrumutat de la alţii metoda de cercetare dovedeşte tot atîta puerilitate — după expresia indulgentă a lui Caragiale, că a tăgădui de pildă lui Maupassa-nt orice merit literar fiindcă şi-a împrumutat procedeul naturalist de la Zola!

Dimpotrivă, sunt mulţi cunoscători care pun pe discipolul Maupassant mai presus în unele privinţe ca pe dascălul Zola.

Una e metoda şi alta talentul de a se sluji de dînsa. Operele creatorilor criticii ştiinţifice sînt doar tipărite în atîtea şi atîtea! ediţii; dacă a fi discipol ar fi un lucru aşa de uşor, cum se întâmplă că pînă azi s-a găsit la noi numai d. Gherea să se apuce de meseria asta?

Căci să nu uităm că în opera d-lui Gherea se pot constau două părţi bine distinse: Talentatul critic a expus şi a aplicat. Ca iniţiator, la noi, al curentului nou în critică, Gherea a fost silit să expuie în liniamente mari principii fundamentale ale noii metode, combătînd în acelaşi timp pe reprezentanţii esteticii scolastice: problemă destul de dificilă, dat fiind ca această şcoală veche era apărată de un om dc valoarea d-lui Maiorescu. Şi cu cîtă vervă simpatica, cu cît talent superior s-a achitat d. Gherea de această primă parte a misiunei sale!

Pe lîngă aceasta însă d. Gherea a desfăşurat o activitate critică propriu-zisă; cine nu-şi aminteşte de magistralul studiu *Decepţionismul in literatură,* **de studiile critice asupra lui Eminescu, Vlahuţă, Caragiale etc.**

Acestea şi recent apărutul studiu asupra lui Coşbuc sunt opere critice de primul rang, în care se vădeşte un spirit comprehensiv şi inteligent, un spirit de analiză subtilă şi de puternică sinteză, opere de o conoepţiune profund originală şi de un frumos şi simt entuziasm pentru artă.

Iată ce a făcut Gherea, d-lor publicişti mititei, care credeţi că cu o perfidie stîngace şi cu cîteva insinuări îndrăzneţe îl veţi putea distruge! „...Caravana trece":

Gherea va rămîne!

„Gherea vrea să critice, să-şi creeze reputaţia de critic, dar n-are pe cine critica în ţara românească, şi de aceea inventează literaţi" — iată una din uimitoarele imputări pe care

i le-au făcut mult pricepuţii săi recenzanţi. într-o frază- două ... „puerilităţi". Daca Gherea ar umbla, ca alţii, după reputaţii, indiferent cum cîştigate, ce I-ar fi împiedicat să scrie despre literaţii străini? în modul acesta ar fi ajuns mult mai lesne şi mai repede cunoscut în Europa decît analizînd pe corifeii literaturii noastre naţionale, ai literaturii micei noastre ţărişoare. Gherea însă scrie îndemnat, nu de o meschină vanitate, ci de o impulsiune intimă care are aproape forma conştiinţei unei misiuni. Gherea crede că are ceva de făcut, o datorie de îndeplinit, în ţara asta, prin activitatea sa literară.

Dar afară de aceasta, oare activitatea criticului atîrnă de tăria sau de slăbiciunea literaturii respective, de talentul mai mare sau mai mic al literaţilor criticaţi? Nu atîrnă — la rigoare — nici măcar de existenţa sau de non-existenţa unei mişcări literare! Nu fac paradoxe: căci un critic eminent

poate face o operă critică însemnată şi interesantă analizînd pricinile sociale ale neexistenţei unei literaturi într-o anumită epocă.

Ba cîteodată e tot aşa de interesant să se constate pentru ce o ţară trece printr-o criză literară, printr-o secetă de producţie.

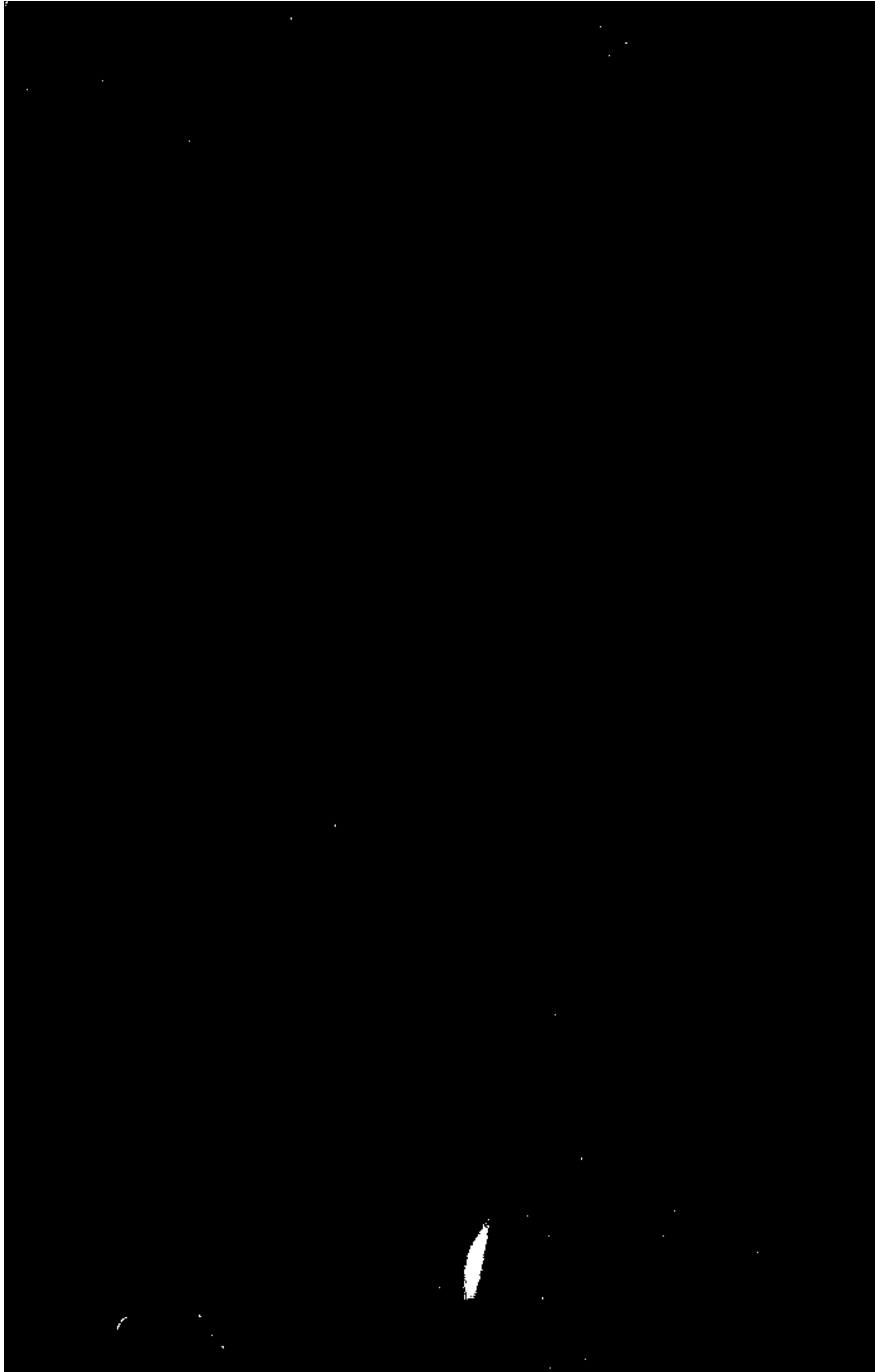
Dar nu e acesta cazul.

Şi aci sub o puerilitate se ascunde o perfidie. Gherea „vrea să inventeze literaţi", adică să înjghebe o coterie, un cerc de lauda reciprocă. Asemenea acuzaţii nu pot veni decît de la persoane bine convinse că şi nulităţile parvin la noi prin coterii şi reclamă. Gherea poate trece peste insinuări de asemenea calibru.

în numărul viitor voi vorbi de aşa numitele tendinţi ale d-lui Gherea.

FAUST

„Drapelul" ... **nr. 31 (18** iun. **1897), p. 1.**



ZOLA OSÎNDIT

Juraţii şi-au rostit verdictul.

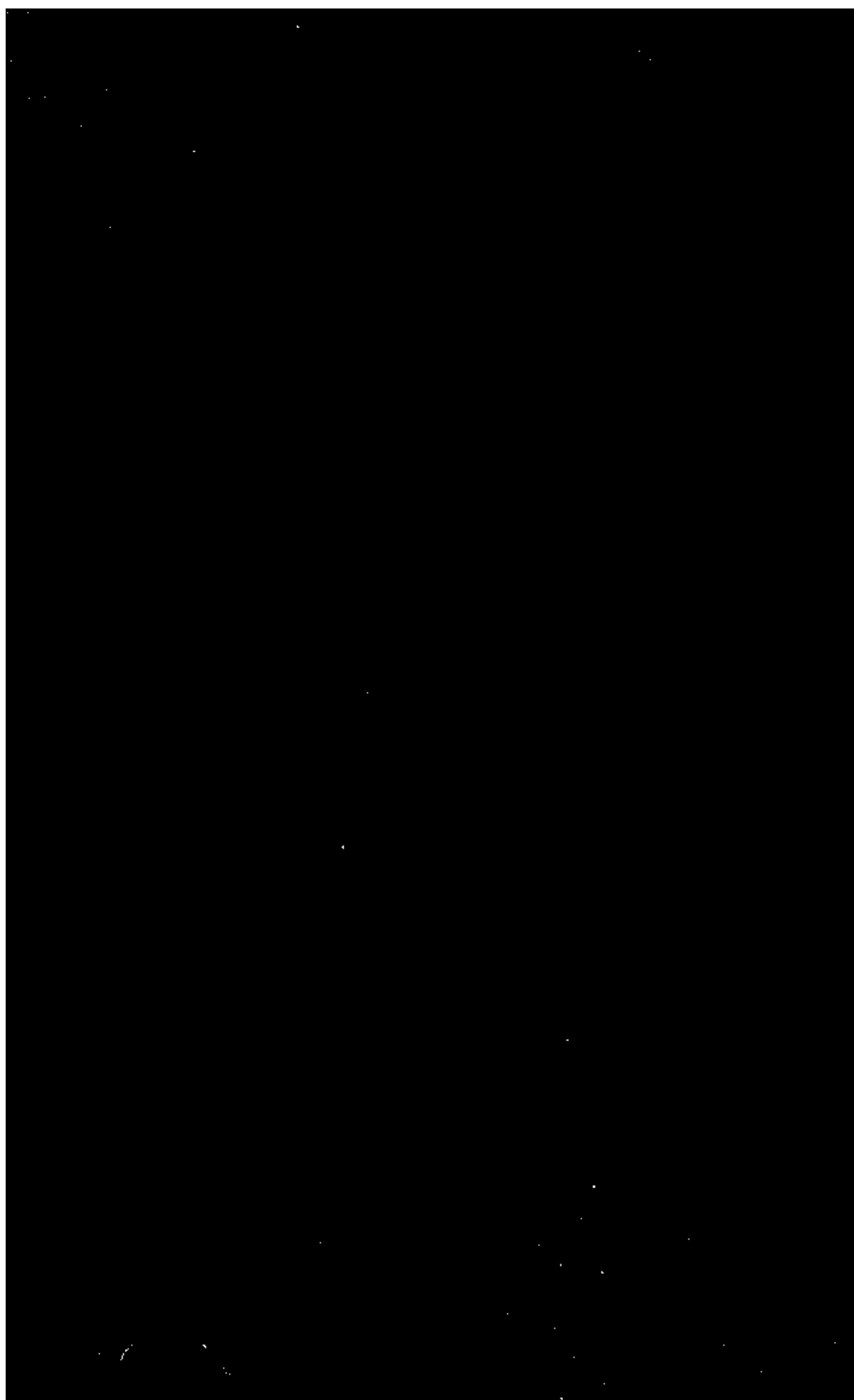
Emile Zola a fost condamnat! El va cxpia în închisoare curagiul de a fi înfruntat o ţară întreagă, din dragoste pentru ceea ce credea că e adevăr şi dreptate.

Verdictul acesta era de prevăzut. Nu se putea ca juraţii să nu-l fi condamnat pe Zola, chiar dacă statul major n-ar fi venit să-i ameninţe cu demisia şi cu un război apropiat. Acuzarea pe care Zola a azvîrlit-o împotriva consiliului de război, că a achitat cu bună ştiinţă şi din poruncă pe un vinovat, pe Eszterhazy — acuzarea asta nu putea fi dovedită şi nici nu e probabilă: procesul a demonstrat că juriul marţial n-a avut în faţa sa pe un acuzat, ci pe un om căruia instrucţia penală şi acuzarea oficială se însărcinaseră să-i facă apologia.

Aşa fiind, în zadar procesul a demonstrat aproape pînă la evidenţă ilegalitatea condamnării lui Dreyfus; în zadar a dovedit, clar ca lumina zilei, că Eszterhazy este autorul faimosului borderou şi centrul unei ţesături de falşuri şi intrigi: în zadar au venit fruntaşii elitei intelectuale franceze să a testeze buna credinţă a lui Zola; în zadar s-a relevat măreţia de caracter a acestui om, care a părăsit o viaţă fericită cîştigată prin muncă proprie, a părăsit mulţumirea sufletească a unei activităţi rodnice şi regulate, ca să meargă a-şi expune popularitatea, libertatea şi chiar viaţa pentru cauza unui necunoscut. . în zadar lumea întreagă s-a închinat în faţa acestei înalte pilde morale — în zadar: Zola a învinuit pe nedrept, a calomniat, şi calomnia se pedepseşte de lege.

A! dacă juraţii şi-ar fi înţeles mai bine misiunea şi rostul; dacă ar fi priceput că rolul lor e de a judeca nu cu mintea ci cu inima, nu pe baza legei formale şi reci, ci în virtutea conştiinţei vii şi calde — atunci Zola ar fi fost achitat: căci vina lui dispare în faţa sublimei lui intenţii.

Convins că un nevinovat suferă torturi fizice şi morale pe insula dracului, pe cînd autorul condamnării lui şi poate



adevăratul vinovat este aclamat de o mulţime orbită şi fa- natizată; convins că raţiunea de stat este un pretext invocat cu rea credinţă de către complicii activi şi pasivi ai acestei oribile erori judiciare; încredinţat că numai printr-un act revoluţionar s-ar putea rupe reţeaua de minciuni şi de falsuri, cursa de păianjen întinsă de o conspiraţie ocultă onoarei poporului francez şi Republicei — însufleţit de această credinţă şi de o măreaţă patimă pentru adevăr, Zola a scris scrisoarea celebră pe care o va ispăşi acum în închisoare, dar care va rămîne în istorie ca un monument de cinste, de bărbăţie şi de virtute civică, atunci cînd poate monumentul literar ce şi I-a ridicat în marea sa operă va fi de mult ros de dintele Vremei . . . Dar nu! Deosebirea asta nu e dreaptă, nu e reală. Dacă e adevărat că ceea ce ne interesează în opera unui om mare este marele lui suflet, povestea înălţătoare a gîndirii şi simţirii lui — atunci opera lui Zola este soclul larg şi rezistent pe care fapta lui a ridicat un obelisc mîndru şi impunător. Fapta eroică este încoronarea demnă, traducerea practică a cuvîntului inspirat pe care Zola pururea I-a propovăduit.

Zola cetăţean, ca şi Zola — literal, a înlierat minciuna, corupţia, aberaţia patologică născătoare de crime, — ca să asigure triumful Adevărului, al Dreptăţii şi al Binelui. Se poate că a trecut limita, atît în viaţă cît şi în scrieri; se poate că prea sunt negre culorile cu care a zugrăvit descompunerea îmbătrînitei societăţi moderne, precum probabil prea sunt aspre învinuirile ce le-a adus ofiţerilor superiori ai armatei franceze. Dar dacă a trecut marginile, asta e o dovadă numai de sfînta seriozitate şi de energie pe care a pus-o în lupta pentru adevăr.

„Multe i se vor ierta, fiindcă mult a iubit" a zis Christ. Omenirea va ierta lui Zola vina de a fi înfierat cu prea mare asprime poate slăbiciunile omeneşti, fiindcă dacă a greşit, iubirea imensă către omenire I-a făcut să greşească.

Zola va rămîne în Istorie cu un chip uriaş. Fireşte, oamenii de azi, miopi şi pătimaşi, nu pot îmbrăţişa cu o privire eternă frumuseţea acestui mare chip, ci văd numai neînsemnatele asperităţi şi imperfeeţiile fatale ale suprafeţei.

Juraţii au văzut vina lui Zola şi I-au osîndit.

Urmaşii vor vedea mărimea lui de caracter şi-i vor adora.

Mulţimea, asmuţită de demagogi interesaţi şi criminali, scoate acuma împotriva lui strigătul sinistru: aruncaţi-1 în Sena! Mulţimea îşi va ridica în curînd ochii către chipul lui energic şi senin, covîrşită de veneraţia mistică care te cuprinde în faţa manifestărilor divinităţii; căci ce poartă mai mult pecetea dumnezeiască decît lupta necurmată, aprigă, veşnic aprinsă, pentru Adevăr şi Bine?

FAUST

„Drapelul" ... nr. 225 (14 febr. 1898), p. 1.

ARTA NAŢIONALĂ

Una din manifestaţiile vieţii unui popor este arta sub diversele ei forme.

In lupta pentru existenţa, un popor îşi desfăşoară întreaga lui energie, în scop de a stoarce din mediul ambiant toate mijloacele care să poată susţine nevoile traiului. Experienţele acumulate _ din aceste sforţări continui, constituiesc ştiinţa sa atît teoretică, cît şi practică. Fără îndoială că pe lîngă capitalul de cunoştinţe, acumulate prin propria experienţa, el îşi adaugă prin contactul cu alte popoare şi experienţa lor. De cînd o istorie a omenirii există, popoarele şi-au asimilat unele de la altele, în mod reciproc, experienţele făcute. O cunoştinţă dobîndită de un popor într-un moment dat, a devenit un bun comun pentru toate popoarele care au venit în contact cu el.

Cu cît civilizaţia a înaintat şi mijloacele de comunicaţie între diferitele popoare s-au înmulţit, cu atît acest proces de endosmoză şi exosmoză, a rezultatelor dobîndite de ştiinţă, a devenit tot mai general, cu atît ştiinţa a devenit un bun comun al omenirii, din care fiecare naţiune îşi asimilează tocmai atît cît îi este indispensabil pentru a se susţine în lupta pentru viaţă. Astăzi ştiinţa nu mai caracterizează o naţiune. Pot fi naţiuni mai mult sau mai puţin culte, va să zică naţiuni la care ştiinţa în mod extensiv este mai mult răspîndită, sau naţiuni care covîrşesc pe celelalte într-un moment dat, prin puterea intensivă a darului de a crea, — dar orice grupare etnică cu puteri de viaţă, are deopotrivă dreptul să asipre de a se ardica pînă la cele mai înalte trepte ale culturii ştiinţifice.

Se poate zice tot aşa şi despre artă?

în natura animalică în genere şi în cea omenească în specie, există o tendinţă spre echilibrare între puterea de muncă acumulată şi între puterea cheltuită. Animalul îşi cheltuieşte prinosul de energie, în jocuri. Omul, înzestrat cu o putere mai mare a mentalităţii, cheltuieşte acelaşi prinos în jocurile fantaziei. Acest adevăr se dovedeşte în mod netăgăduit, din cele

dintîi momente ale vieţii omeneşti. în viaţa preistorică deja, găsim primele începuturi ale acestor jocuri ale fantaziei. Omul preistoric ciopleşte în lemn, în os, combinaţii de linii care sînt cîteodate simple, combinaţii libere ale fantaziei în spaţiu, sînt altă dată reproduceri de liguri de animale.

Religia fiind una din manifestaţiunile mai înalie ale mentalităţii46, în jurul ceremonialului religios se grupează toate formele de manifestare ale jocului fantaziei.

Zeul, la care se închină, ia formă concretă cioplită în lemn sau în piatră, mulată în lut sau în bronz, — figură adecvată nivelului său intelectual. Templul în care se adăposteşte zeitatea adorată, ia formele cele mai diverse, pcrfecţioniîndu-se în raport cu progresul mentalităţii. Coloratura vine să împrăştie monotonia formelor arhitectonice, potrivit intensităţii fantaziei unui popor. Formele de adoraţiune se cristalizează în imnuri cîntate şi în danţuri ritmice. Astfel, în jurul cultului religios iau naştere artele frumoase, ca simple manifestări ale fantaziei.

De la încordarea greoaie a luptelor vieţii, omul are nevoie să treacă continuu la jocul recreativ al fantaziei. Echilibrul forţelor trebuie susţinut.

Puterea de creaţiune a fantaziei, stă în strîns raport cu întreaga mentalitate a unui popor, precum şi cu gradul său de emotivitate. Cu cît mintea unui popor este mai bogată, cu atît formele în care se vor cristaliza creaţiunile fantaziei sunt mai variate şi mai alese. Cu cît puterea de emoţie a unui p por este mai intensivă, cu atît arta este mai răspîndită şi mai simţită pînă în păturile cele mai adînci.

în artă se manifestă prin excelenţă caracterele de individualizare ale unei naţiuni.

Ştiinţa e aceeaşi pentru toţi într-un moment dat, sub pedeapsa de a nu fi ştiinţă. Arta, în bogata ei evoluţie şi sub nesfîrşitele variaţiuni, e o manifestare caracteristică a vieţii sufleteşti a unei naţiuni date, într-un moment dat. Ea răsare

46 în sensul că religia apare mai tîrziu, pe o anumită treaptă de dezvoltare a vieţii sociale şi, ca urmare, posibilitatea unor asemenea generalizări a gîndirii umane.

ca un produs natural al jocului forţelor, care alcătuiesc viaţa sufletească a unei naţiuni: este una din nevoile existenţei.

Natura exterioară în mijlocul căreia un popor trăieşte, cu aspectul ei, cu materialele pe care le pune la dispoziţia omului în lupta pentru existenţă, cultura socială, liniştea sau tulburarea în desfăşurarea vieţii istorice, — sînt tot atîţi factori, care laolaltă înrîuresc împreună cu natura subiectivă a individului, pentru creaţiunea şi dezvoltarea artei. Din impre- siunile naturii exterioare îşi creează individul idealele sale, care cu necesitate poartă în ele urmele izvoarelor din care au fost scoase. în materialele pe care le oferă natura înconjurătoare poate artistul să-şi încorporeze idealele sale. Aceste materiale sunt însă de natură diferită, pentru diferite localităţi în care se dezvoltă viaţa deosebitelor popoare, şi prin aceasta impun graniţe determinate dezvoltării artei!

E de ajuns sa amintim în această privinţă sculptura egipteană în granit, în comparaţie cu sculptura greacă în marmoră.

Idealele artei se formează în adevăr după natura psihologică a individului, după vioitatea fantaziei şi a impresiona- bilităţii sale pentru manifestările naturii; dar individul este un simplu product al întregului complex de forţe care alcătuiesc viaţa sufletească a unui popor. întreaga latură subiectivă a individualităţii se formeaza sub influenţa mediului moral. Ideile d nninante ale individului nu se pot explica decît prin influenţa culturii şi prin împrejurările timpului şi ale vieţii poporului în mijlocul căruia artistul trăia. Din acest punct de vedere opera de artă nu este numai un produs al vieţii sociale.[1] Artistul cu întreaga lui subiectivitate este o oglindă în care se răsfrîng mişcările vieţii sufleteşti ale unui popor.

Suferinţele momentului, amintirile duioase ale trecutului, aspiraţiunile îndrăzneţe ale viitorului, toate aceste năluciri care zguduiesc conștiința unei naţiuni, îşi găsesc încorporarea în forme nepieritoare în mintea artistului.

Cu cît simţămintele artistului se mişcă mai mult în aceeaşi gamă cu emoţiunile şi preocupările unei naţiuni dintr-un moment dat — şi se cristalizează în forme acceptabile simţirii şi priceperii acestei naţiuni, — cu atît produsele de artă

‘Dr. Constantin D. Dimitrescu, *der Scbonheitsbegriff.* Eine ästhetisch-psychologisehe Studie. Leipzig. H. Matthes 1877.

ale lui găsesc un răsunet în cercuri cii m.ti largi, devin şi rămîn adevărate produse de artă naţionala.

Revista pentru care scriem, porneşte dc l.\ întrebarea: „dacă românul poate sau nu să fie artist". Cu convingerea că — da, îşi propune să lucreze la întărirea certitudinii despre acest adevăr.

Noi în cele cîteva rînduri, voim să supunem gîndirii tuturor, faptul că arta este un produs firesc, o nevoie naturală a existenţei naţionale. Formele în care ea se manifestă, răs- pîndirea pe care o găseşte, atîrnă de un şir dc condiţiuni sociale ale vieţii naţionale. Paralel cu evoluţia vieţii naţionale merge şi dezvoltarea şi răspîndirea artei. Idealurile artei, se perfecţionează în raport cu progresul mentalităţii şi cu rafinarea simţirii, formele în care se încorporează aceste idealuri, înaintează şi ele treptat, pe aceeaşi cale şi în aceeaşi măsură.

De la gingăşia poeziei populare ne-am ridicat treptat pînă la un Aleesandri, Eminescu etc., — şi calea este deschisă înainte. De la sculptura şi pictura bisericească, de la variata combinaţie de culori din ţesăturile naţionale, de la doinele şi cîntecele populare, mergem cu aceeaşi siguranţă pe calea dezvoltării spre adevărate lucrări de artă. Condiţiunile în care arta se dezvoltă sînt atît de multiple, îneît drumul spre forme din ce în ce mai nepieritoare e fără îndoială anevoios.

Pătura de la noi, care reprezintă oarecare doză de cultură, are aproape în întregime o spoială apuseană. Direcţiunea edu- caţiunii naţionale, a fost din această cauză mult timp neîngrijită. Astfel, în mare parte şi artistul şi publicul chemat să guste lucrările de artă s-au resimţit de înrîurirea covîrşitoare a culturii apusene.

Dar un popor care are chemare de a trăi, nu poate rămîne lung timp în această stare de admiraţie naivă a produselor străine. Deşteptat la conştiinţa de sine, e firesc să încerce cu mai multă încredere a stoarce din propria sa individualitate tot ce poate izvorî, fie pe calea ştiinţei, fie pe calea artelor frumoase.

în calea anevoioasă spre propăşirea artei naţionale, mulţi au fost deja zdrobiţi şi mulţi se vor zdrobi încă, dar viitorul este al artei naţionale.

„Ileana", an. I, 1900, nr. 2.

ARTA ŞI MORALA

Afişul Teatrului Naţional ne vesteşte că duminică, întîia zi de Paşte, se va

juca Două orfeline (de ce nu orfane?) cunoscuta melodramă a lui Demnery. Se va da astfel satisfacţie unui ziar din capitală, care se plîngea mai deunăzi că la teatru nu se mai joacă melodrame, spectacole populare morale, în care „virtutea este recompensată şi viciul pedepsit", spectacole sentimentale care „înalţă sufletul şi înduioşează inima".

Arta şi morala! Iată o chestie care a dat naştere la multe discuţii. Poate arta să se emancipeze de prescripţiile moralei, poate fi arta imorală?

Dacă ar fi sa se răspundă la această întrebare a priori, afirmarea ar părea monstruoasă, absurdă. Etica şi Estetica au amîndouă de subiect sufletul omenesc: şi, aşa fiind, ar fi absurd să credem că legile cstetice ar putea contrazice pe cele morale. Clasificările şi categorizările fenomenelor sufleteşti sînt permise în interesul studierii lor sistematice; dar în realitate sufletul omenesc este un tot invizibil, diferitele „facultăţi" şi „afecte" sînt strîns, organic legate între ele şi nimeni nu şi-ar putea închipui că esteticeşte m-ar putea mişca, mi-ar putea plăoea un lucru moraliceşte abject, care moraliceşte mă îngrozeşte.

Negreşit, legile morale nu au intrat încă în sîngele omenirii întregi; omul, cum e azi, este încă departe de tot de omul ideal, aşa cum îl concepe Etica; dar oare arta nu se judecă şi cu criteriul mediului căruia i se adresează, nu este o operă de artă cu atît mai înaltă, mai desăvîrşită, cu cît emoţionează oameni superiori, mai puţin depărtaţi de ideal?

Să presupunem însă că geniul artistului stă tocmai într-aceasta că face să tacă preocupările de altă natură, că învinge aversiunile de ordine morală şi-ţi dictează simpatii şi simţiri ce nu se împacă deloc cu imperativele Eticii. Trebuie oare, sau e bine să iertăm imoralitatea acestui artist de hatîrul talentului său? Geniul este el „mai presus de bine şi de rău“ — cum zice Nietzsche — mai presus de legile morale?

Cred că nu. Morala este — sau ar trebui să fie — temelia existenţei noastre sociale. Idealul unei organizaţii sociale de- săvîrşite ar fi aceea în care relaţiile dintre oameni s-ar regula nu de legi scrise, sancţionate de penalităţi, ci de legi întipărite în sufletul şi inima membrilor acelei organizaţii; cu alte cuvinte o societare de oameni ale căror instincte, porniri, aspiraţii ar fi prin chiar firea lor morale. Dacă acest ideal frumos este cu putinţă de realizat, nu este însă mai puţin adevărat că toate aspiraţiile omenirii tind într-acolo, toate interesele de filozofie practică au această ţintă.

Fericirea omenirii este imposibilă în afară de concordanţa asta armonică dintre om şi om, dintre individ şi societate. A cultiva sentimentele şi năzuinţele morale înseamnă aşa dar. a stimula progresul omenirii spre ideal, a prepara fericirea viitoare, idila arcadică spre care sînt îndreptate privirile umanitarilor visători. Dimpotrivă, a încuraja instinctele egoiste, anti-sociale, înseamnă a pune stavilă aspiraţiilor celor mai frumoase ale sufletului

omenesc. Misiunea cea mai nobilă a artei, a zis Guyau, este a lărgi cercul simpatiilor noastre, a cultiva în noi sentimentul solidarităţii omeneşti.

Arta imorală se poate asemăna — printr-o metaforă arhaică dar foarte sugestivă — cu florile splendide, încîntătoare Îs vedere dar care omoară pe cine ar vrea să se lase îmbătat, de deliciosul lor parfum.

Şi cu toate astea ...

Cu toate astea, de ce riscă să se facă ridicol acela care ar vrea să măsoare arta cu unitatea de măsură a preceptelor morale?

De ce ar provoca ilaritate nebună acela care ar pretinde să îmbrace într-o haină castă graţiile impudice ale Venerei de la Milo?

De ce azi, arta aşa zisă morală este fără doar şi poate de un gen inferior? Numai vorbesc de „arta" pedagogică, cum ar fi de pildă la noi istorioarele morale ale d-lui Rîureanu. Dar iată *două orfeline* şi celelalte melodrame de felul acesta,

spectacole foarte morale în care „virtutea e recompensată şi viciul pedepsit", care „înalţă sufletul şi înduioşează inima“ cum ar zice un ziar din capitală; de ce aceste melodrame atît de morale provoacă un zîmbet de dispreţuitoare indulgenţă pe buzele acelora care stau, din punctul de vedere al educaţiei artistice, puţin mai sus de naivitatea populară?

Pe de altă parte, operele de artă a căror valoare este universal recunoscută sînt. toate pătate de „imoralităţi".

Să luăm de pildă *Sapho,* admirabilul roman al lui Daudet. Eroina romanului este ceea ce în graiul moralei se numeşte o „femeie pierdută". Toată arta sa, autorul o întrebuinţează ca să creeze în jurul chipului acestei curtezane un nimb de simpatie. în loc să ne inspire groază pentru „perversitatea" acestei femei, Daudet sfarmă hotarele convenţionale pe care morala le-a pus între noi şi ea, şi ne dezvăluie tot ce e omenesc în această lepădătură socială.

Dar Ibsen? Cine e mai cutezător în imoralitate decît marele scriitor scandinav? *Nora* de pildă nu e nici mai mult nici mai puţin decît un atentat la familie şi la proprietate — bunurile celc mai sacre ale Moralei. Nora îşi lasă bărbatul şi copiii pentru un lucru de nimic: fiind că a descoperit în caracterul soţului o nuanţă mai puţin nobilă decît şi-i plăs- muise în imaginaţia sa romantică; şi atît să fie de ajuns pentru a despărţi pe cei ce i-a „unit D-v.eu"? Şi proprietatea nu scapă mai nevătămată din pana sacrilege a lui Ibsen. *Gunther,* un escroc, un şantajist care ni se arată în exerciţiul puţin nobilei sale profesii, este departe de a-şi atrage aversiunea autorului şi a noastră.

Şi aceste opere aşa de adînc imorale sînt totuşi socotite ca opere geniale de artă şi puse incompatibil mai sus decît aşa de „înălţătoarea de suflet" melodramă a lui Demnery...

Cum se explică această discordanţă între raţionamentul aprioristic şi între constatarea experimentală?

FAUST

„Drapelul” nr. 266 din 4.IV.1898, **pp.** 1—**2.**

/p &

CUPRINS

REDACTOR: TAMARA MUREŞANU
TEHNOREDACTOR: FLORICA WEIDLE
COLI DE TIPAR: 11+8 PAG. PLANŞE TIRAJUL: 3 900 EX.
BUN DE TIPAR: 15. VIII. 1974
ÎNTREPRINDEREA POLIGRAFICA CLUJ
STR. BRASSAI 5—7, COM. NR. 444/1974
REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

[2] Vezi *Almanahul Societăţii Academice social-literare,* „România-Jună“, Viena, 1888.
[18] Idem, *Progresul material al omenirii,* în „Drapelul", 1897, nr. 70.
Vezi articolul *Frumosul naturei,* „România literară şi ştiinţifică" şi
[53] I o a n V 1 a d, *C. Dimitrescu-Iaşi, estetician şi critic literar,* în
5 martie, p. 1.
[66] „Contemporanul", an. II, 1882, nr. din 27. III., p. 780.
[74] „Lumea nouă", 1897, nr. 799 din 7.III, p. 2.
[75] „Lumea nouă", 1896, nr. 724 din 14. XII, p. 1—2.

[78] V e r a x, *Conferinţele de la Universitate,* în „Contemporanul*, 1882—1883, **p.** *677*.